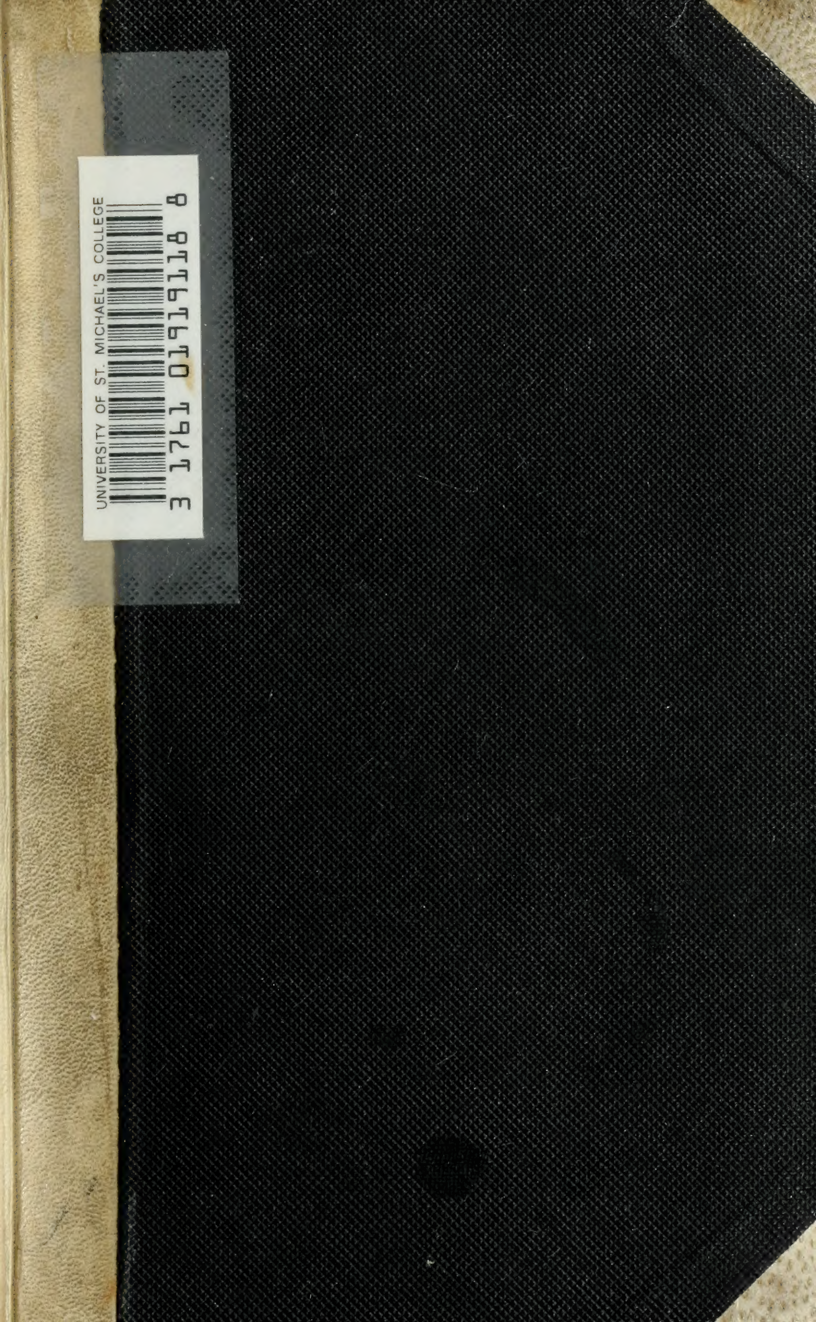

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01919118 8





LE

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

AU XIXe SIÈCLE



OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Le Mouvement littéraire au XIXe siècle, 1889. Un volume in-16, 10e édition (Hachette). . . . . 7 fr. »

Le Réalisme du Romantisme, 1911. Un volume in-16 (Hachette). . . . . 5 fr. 75

Shakespeare et la superstition shakespearienne. Un vol. in-16 (Hachette). . . . . 5 fr. 75

Essais de Littérature contemporaine, 1893. Un volume in-18, 3e édition (Lecène et Oudin).

Nouveaux Essais de Littérature contemporaine, 1895. Un vol in-18 (Lecène et Oudin).

Études de Littérature contemporaine, *première série*, 1898. Un volume in-18 (Perrin et Cie).

Études de littérature contemporaine, *deuxième série*, 1901. Un volume in-18 (Perrin et Cie).

Le Mouvement littéraire contemporain, 1901. Un volume in-18, 4e édition (Plon, Nourrit et Cie).

Précis de l'Histoire de la Littérature française, 1902. Un volume in-18, 60e mille (Delagrave).

Études de Littérature et de Morale contemporaines, 1905. Un volume in-18 (Cornély).

Voltaire philosophe, 1908. Un volume in-18 (A. Colin).

1044-21. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 9-21.

LE

MOUVEMENT LITTÉRAIRE

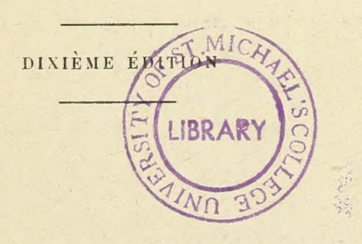
AU XIXE SIÈCLE

PAR

GEORGES PELLISSIER

Ouvrage couronné par l'Académie française

DIXIÈME ÉDITION



LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1921

LE
MOUVEMENT LITTÉRAIRE
AU XIXe SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

LE CLASSICISME.

L'epoque de notre histoire littéraire que l'on désigne sous le nom de classique s'étend depuis le milieu du XVIe siècle jusqu'au commencement du XIXe. Dans cet espace de deux cent cinquante ans environ, l'art et la poésie, quelques formes qu'ils révêtent, sont gouvernés par certains principes, assez compréhensifs pour s'accommoder à la succession de phases diverses, mais d'une signification assez marquée comme d'une influence assez persistante pour imprimer à toutes ce caractère de parenté qui tient à la prédominance ininterrompue de la même doctrine.

Du jour où la Pléiade, rompant en visière au moyen âge, façonne notre littérature et notre langue elle-même sur l'antiquité gréco-latine, on peut dire que l'école classique est fondée. Loin de tout brouiller, comme l'assure Boileau, Ronsard et ses disciples imposèrent à la poésie et à chaque genre poétique, restauré par eux sur le modèle des anciens,

les lois générales et les règles particulières que Boileau lui-même devait promulguer cent ans plus tard, non pas seulement avec l'autorité d'un sens plus ferme, mais encore avec l'appui d'une tradition déjà longue. Boileau vilipende Ronsard en lui empruntant, sans le savoir, toute sa doctrine, et cet *Art poétique* où il raille de si haut le chef de la Pléiade et son œuvre, est un monument élevé en leur honneur.

Ce n'est pas à dire que le « classicisme » atteigne dès le XVIe siècle le genre de perfection auquel son développement naturel devait le conduire. Une époque aussi orageuse n'était guère favorable à la floraison des qualités classiques. Ronsard et la Pléiade avaient rompu d'un seul coup toutes les racines qui tenaient au sol national, et les formes littéraires, les genres poétiques qu'ils substituaient à ceux du moyen âge, ces genres et ces formes qui s'étaient spontanément épanouis sur le sol de la Grèce antique, ne pouvaient s'acclimater sur le nôtre qu'au sein d'une atmosphère clémente, à l'abri des intempéries sociales, par des miracles de soins vigilants et continus qui exigeaient la sécurité paisible et le loisir confiant d'un siècle plus fortuné.

A peine Henri IV a-t-il rétabli l'ordre et la paix que nous avons déjà Malherbe. Malherbe fait entrer définitivement notre poésie dans la voie où elle devait fournir, sous l'impulsion de talents plus féconds et plus richement doués, une si glorieuse carrière. L'humeur libre et aventureuse, la verve débordante, l'imagination trop souvent déréglée du XVIe siècle, sont soumises dès lors à une étroite et forte discipline, et, parmi les matériaux de tout genre qu'avait accumulés l'école de Ronsard, se groupent déjà ceux qui doivent le mieux convenir à la correcte et noble architecture du XVIIe siècle. Après la mort de Henri IV et de Malherbe s'étend une période de quelques années pendant laquelle l'œuvre du poète, comme celle du roi, peut sembler compromise. Mais l'anarchie n'est qu'à la surface ; dans l'ordre littéraire aussi bien que dans l'ordre politique, nous marchons, à travers des accidents plus ou moins profonds, plus

ou moins durables, vers cette ère de discipline et de régularité qui fixe définitivement les caractères du classicisme.

La littérature du XVIIe siècle s'approprie d'elle-même à son cadre social. Rien d'inquiet ou de tourmenté; aucun trouble, aucun malaise. Tous les écrivains sont contents de leur époque ; ils jouissent de l'ordre établi, et, pendant que les uns en démontrent la légitimité, les autres en rehaussent la splendeur. C'est à peine si le silence universel qui succède aux bruyants conflits de la religion et de la politique est troublé çà et là par quelque voix perdue, impuissant écho d'un passé sans retour ou pressentiment confus d'un avenir encore chimérique. Bossuet, Descartes, Boileau règnent chacun dans son domaine ainsi que Louis XIV dans le sien : ils dogmatisent avec assurance; ils gouvernent l'Église, la philosophie, la poésie, comme le roi gouverne l'État ; ils exercent une autorité paisible et unanimement reconnue parce qu'elle se fonde sur des principes en parfait accord avec le tempérament du siècle. L'unité dans la vie des écrivains et la fixité dans leurs vues se traduisent dans leurs œuvres par la pureté des lignes, par un développement tranquille et continu, par l'heureux concours de toutes les facultés vers un idéal de noble raison qui se réalise sans effort.

Les auteurs classiques considèrent le monde comme un ensemble de rapports déterminés qu'une prudence supérieure ordonne suivant des lois invariables, et dont la complexité n'a rien qui les trouble.

Leur certitude est à l'abri du doute : la raison et la foi s'accordent pour les éclairer. Une sagesse sûre d'elle-même préside à toutes leurs œuvres. Elles en tirent et leur methode régulatrice, et leurs harmonieuses proportions, et leur lucide unité : en prose, le *Discours sur l'histoire universelle*, qui étale en une seule vue l'immense tableau des destinées humaines, comme si, du haut du dogme chrétien, qui est pour lui, comme pour tout son siècle, le point culminant des âges, Bossuet en embrassait toute la suite d'un même coup d'œil; en vers, *Athalie*, c'est-à-dire le triomphe de la simplicité dans la grandeur, l'exquis

tempérament de la hardiesse et de la mesure, l'heureuse alliance du goût avec le génie. Ce sont là les deux chefs-d'œuvre par excellence de notre XVIIe siècle; mais ils ne font après tout que porter à un plus haut degré des qualités inhérentes à tous les ouvrages du temps, ces qualités classiques d'ordre et de convenance qui règlent l'audace elle-même, et qui, dans les genres tempérés, leur domaine propre, assortissent les nuances, ordonnent les formes, ménagent et graduent les effets, combinent les moyens en vue d'une fin unique, excluent toute complication au profit de l'harmonie et tout caprice au profit de la raison. L'art et la poésie du temps ont le besoin de la clarté, le goût de la symétrie, l'instinct naturel de la noblesse. Ce qui les caractérise, c'est un équilibre parfait de l'esprit, une modération à la fois active et placide, une force qui se possède, quelque chose de régulier sans soubresauts comme sans monotonie, quelque chose d'uni sans platitude comme sans accidents pittoresques, un mélange exquis de tout ce qui peut émouvoir le cœur sans le troubler et charmer l'imagination sans la séduire.

La Renaissance du XVIe siècle s'était faite au nom des anciens : Ronsard et ses disciples avaient voulu transplanter d'un seul coup toutes les formes antiques sur notre sol. Le XVIIe siècle procède avec plus de précaution. Il est moins avide et moins rapace. Au lieu de piller avec une hâte violente, il emprunte discrètement. Il s'inspire de l'antiquité plutôt qu'il ne la reproduit, il se l'assimile plutôt qu'il ne se façonne sur elle. Mais ce ne sont là que les pratiques d'un art plus savant et plus délicat. Au fond, l'influence des anciens prédomine de plus en plus ; elle triomphe pleinement avec la seconde génération de nos grands classiques. Il y avait eu jusque-là des protestations et des résistances. Corneille regimbait contre les règles ; il inaugurait dans son *Cid* le drame chevaleresque ; il pressentait dans son *Don Sanche* la tragédie bourgeoise et parlait de chausser le cothurne plus bas ; il mêlait dans son *Nicomède* l'élément comique à l'élément tragique. Dès la seconde moitié du

siècle, Aristote et Horace, commentés par Boileau, règnent en maîtres sur toute notre poésie. Le groupe des « modernes » est dédaigneusement rejeté en dehors de la voie classique, et aucun des écrivains médiocres qui s'y rattachent ne peut s'imposer par une seule œuvre de marque aux grands écrivains qui représentent les traditions de l'antiquité. D'ailleurs, leur polémique ne s'attaque point à la doctrine : s'ils critiquent les poèmes d'Homère, c'est en s'appuyant eux-mêmes sur les règles d'Aristote, et leur chef, Perrault, emprunte au philosophe grec la formule de l'épopée d'après laquelle il censure l'*Iliade*. A cette époque, on démontre moins par des raisons que par des autorités : les raisons sont discutables, mais les autorités font loi. Corneille lui-même déclare hautement qu'il serait tout prêt à condamner le *Cid*, si sa tragédie péchait contre « les grandes et souveraines maximes que nous tenons d'Aristote ». La Fontaine, le plus libre et le plus spontané parmi les poètes du temps, établit une règle de l'apologue sur la foi des anciens en se dispensant d'y apporter aucune raison : « C'est assez, d'après lui, que Quintilien l'ait dit. » Il suffit à Boileau d'avoir déclaré que les principes de son *Art poétique* sont tirés d'Horace, pour s'étonner ensuite que l'on « ose » les combattre. Racine écrit comme sous l'œil même des Grecs : « Que diraient Homère et Euripide, s'ils lisaient ces vers ? Que dirait Sophocle, s'il voyait représenter cette scène ? » Pas un écrivain classique qui ne cherche dans l'antiquité ses maîtres et ses guides. Aucun n'a ni l'insupportable prétention d'égaler les modèles de la Grèce et de Rome, ni l'extravagante fantaisie de chercher à faire autrement. Si l'on approche de leur perfection, ce ne saurait être qu'en se réglant sur eux. Telle traduction d'un médiocre écrivain latin ou grec passe pour un événement littéraire. On s'ingénie à enchâsser dans son vers une belle expression de Virgile, à insinuer avec art quelque sentence de Sénèque dans le tissu de son discours. Racine déclare qu'il n'est pas un trait éclatant de son *Britannicus* que Tacite ne lui ait fourni ; La Bruyère demande à Théo-

phraste une sorte de sauf-conduit pour ses *Caractères*, La Fontaine met son premier recueil sous le patronage d'Esope et se présente au public comme un modeste traducteur du fabuliste grec.

Cette religion de l'antiquité s'allie naturellement avec un profond dédain de notre passé national. Le XVIe siècle éprouvait une répugnance instinctive pour la littérature hérissée et touffue du moyen âge, produit d'une civilisation bizarre, incohérente, où la société classique ne voit que barbarie et grossièreté, sans se demander s'il n'y avait pas en ce fouillis des germes puissamment féconds et capables de développer, avec le temps et à l'aide du génie, une floraison poétique moins pure sans doute, mais d'une harmonie plus complexe et d'une beauté plus expressive. L'histoire que Boileau trace en quelques vers de notre ancienne poésie montre suffisamment à quel point il l'ignore ou la méconnaît. Les cathédrales gothiques, avec leur architecture baroque et enchevêtrée, attestent encore la maladresse de nos ancêtres et la perversion de leur goût à des yeux pour lesquels la beauté réside dans la symétrie des lignes et dans la pureté des formes. Quant aux grandes œuvres poétiques du moyen âge, le souvenir même en est complètement effacé. Personne ne se doute qu'il y eut en ces temps barbares des siècles classiques en leur genre ; nul ne soupçonne ni les chansons héroïques ou les romans d'aventures, ni l'éclatante foison des genres lyriques, ni le drame chrétien dans sa gaucherie naïve et touchante. Si le XVIIe siècle retrouvait les monuments du génie national, il s'en détournerait avec mépris ; il n'y verrait tantôt que rudesse choquante, tantôt que raffinements puérils, et ces exhumations malencontreuses raviveraient encore son culte pour la beauté simple, correcte, proportionnée, dont il trouve les modèles à Athènes ou à Rome. Qui songerait, d'ailleurs, à s'engager dans les ténèbres de nos origines ? La société contemporaine est trop enchantée d'elle-même pour se complaire dans l'étude d'un passé dont elle n'a pas le sens. Aussi les sujets et les héros de l'histoire domestique

sont-ils définitivement interdits à notre poésie : Corneille est Latin et Racine Grec ; le nom de Childebrand suffit pour couvrir de ridicule une épopée.

Dévots adorateurs de l'antiquité, les écrivains du XVIIe siècle n'ont pas toujours saisi l'objet de leur culte avec une pleine intelligence. S'ils entendent bien la tradition latine, ils ne sont jamais entrés naturellement dans celle de l'art grec, plus libre et plus original. Ils n'ont de l'hellénisme qu'une vue incomplète et sans profondeur; ils le transforment à l'image de la civilisation contemporaine ; ils y introduisent leurs goûts, leurs idées, leurs habitudes sociales, leurs préjugés personnels. Les sombres légendes qui faisaient frissonner d'épouvante le théâtre antique ont perdu chez eux leur sens mystérieux et fatal. Une fille immolée aux dieux par son père, un fils agitant dans ses mains le poignard que l'implacable destin consacre au parricide, une reine jetée par le sort de la guerre dans la couche du vainqueur tout chaud encore du sang d'un époux chéri, ce sont là, pour le XVIIe siècle, les héros de fables qu'inventait à plaisir l'imagination des poètes, et dans lesquelles la tragédie classique trouve des cadres plus ou moins bien appropriés à ses analyses de caractère, sans en soupçonner la réalité farouche dans sa primitive horreur.

Boileau célèbre Pindare et ne le comprend pas : quand il s'avise de composer une ode, c'est au poète grec qu'il demande ses inspirations; mais quel rapport y a-t-il entre la conception mécanique d'un lyrisme tout conventionnel et ce magnifique ensemble de l'ode pindaresque chantée et jouée par le chœur antique, cette hymne de tout un peuple qui emprunte son éclat, son mouvement, à la célébration des héros et des dieux domestiques, à la pompe des cérémonies solennelles, à l'affluence même des spectateurs, sa vérité active et présente aux traditions et aux symboles, au milieu tout mythologique où elle se déploie, aux légendes nationales dont elle est la glorification?

Le XVIIe siècle ne saisit pas mieux Homère que Pindare. Ce qu'on lui reproche, c'est justement ce que nous goûtons

le plus dans son épopée, vaste et vivant tableau d'une civilisation à demi barbare chez une race supérieurement douée, unique monument d'un art qui se confond encore avec la nature. Ce qu'on admire chez lui, ce sont des intentions littéraires auxquelles il n'avait jamais songé : on voit en ce génie tout spontané un poète réfléchi et consciencieux qui applique avec méthode les règles propres au genre épique; pour emprisonner l'épopée grecque dans l'étroit cadre du classicisme, on en fait une composition artificielle; on n'en saisit pas la nature intime, on n'y sent pas cette inimitable franchise de poésie, ce charme suprême d'heureuse ingénuité et de naturelle grandeur. Des questions d'art et de style dominent tout le débat entre les anciens et les modernes, et le mérite supérieur d'Homère, aux yeux de son champion attitré, consiste à descendre dans les plus minutieux détails et à dire les plus petites choses sans compromettre jamais la noblesse de sa diction. Le panthéisme hellénique, dont l'intelligence seule peut nous initier à l'art grec, n'est pour la critique du temps que le jeu d'imaginations égayées; elle croit que les dieux olympiques sont éclos du cerveau des poètes; elle ne voit qu'un répertoire d'ornements et de métaphores complaisantes dans ces mythes sacrés qui furent en Grèce le fond de toute poésie parce qu'ils étaient l'âme de toute religion.

Aucune société ne pouvait être plus impropre que celle du XVIIe siècle à comprendre et à sentir le génie de l'antiquité primitive. Pour goûter Homère, il lui faut civiliser ce barbare, en faire un écrivain scrupuleux, montrer que le mot d'*âne* est en grec un terme « très noble ». Le milieu contemporain avait développé le besoin factice d'une politesse raffinée et dégoûtée qui taxait toute naïveté de gaucherie ridicule et toute originalité d'indécente bizarrerie. Le type favori de l'époque se réalise dans « l'honnête homme », et les caractères distinctifs de l'honnête homme sont une convenance parfaite, une mesure exquise, l'urbanité du ton, la réserve du langage, la sobriété du geste, toutes les

qualités d'assortiment et de nuance que la vie sociale érige en vertus. C'est là le héros de la comédie comme de la tragédie : plus aristocratique dans Racine, plus expressif dans Molière, il incarne cet idéal de raison moyenne, de sagesse sans pédantisme, d'esprit sans prétention, de galanterie sans amour, dans lequel triomphent les bienséances du monde avec ses délicates atténuations et ses grâces discrètes. Depuis que la monarchie absolue et l'administration régulière ont effacé les derniers vestiges d'indépendance, il n'y a plus d'autre société que celle des salons et de la cour, aristocratie fine et dédaigneuse, marquant à son empreinte toutes les manifestations de la vie intellectuelle ou morale, dont elle est l'unique et suprême école.

Le savoir-vivre fait à chacun une loi d'effacer sa personnalité. Jamais le *moi* n'a paru plus haïssable qu'au XVIIe siècle, jamais l'art n'a revêtu un caractère plus objectif. Les genres littéraires les plus florissants sont ceux dont on peut jouir en compagnie, ceux aussi dans lesquels on met le moins de soi-même. Certes Corneille et Racine laissent passer en leurs tragédies quelque chose de leur âme, l'un cette hauteur de sentiments qui lui fournit de si superbes tirades, l'autre cette tendresse délicate et passionnée que nous devinons à travers le voile de figures idéales. Mais, dans cette société classique si discrète et si retenue, le poète dérobe avec pudeur tout ce qui relève de sa personne, il répugne à se livrer en spectacle, et, si nous surprenons çà et là des larmes, il n'en révèle jamais le secret.

On est tout entier aux relations, aux devoirs, aux agréments du monde. On n'a ni le temps ni le goût de se recueillir, de rêver, de s'isoler dans sa pensée. La vie de salon, si elle développe l'esprit d'observation et d'analyse, rend inhabile à l'énergie passionnée comme à la fantaisie inventive. Lors même qu'on serait accessible à ces profondes émotions du cœur, à ces puissants ébranlements de l'imagination, qui trouvent dans la poésie lyrique leur expression naturelle, on se garderait de faire au public d'indiscrètes confidences. Qu'importent les joies ou les

souffrances d'un individu? Le seul homme qui soit en scène, c'est le roi, non pas un individu, mais la personnification même de l'État. Une règle universelle domine l'existence : agir et parler comme tout le monde, c'est-à-dire comme l'élite rare et précieuse qui donne le ton. Se distinguer des autres est une marque d'outrecuidance ou d'incivilité. Il faut que la vertu même se plie aux conventions et s'assujettisse aux tyrannies de l'usage, sous peine d'être livrée, dans la personne d'Alceste, à la risée des honnêtes gens.

Si la vie personnelle est étouffée par le monde, la vie domestique, les intimités de la famille, les affections simples et pures du foyer, ne sauraient échapper au dédain aristocratique de la société contemporaine. Les époux usent entre eux d'un froid cérémonial. Bien plus, ils se piquent de ne pas vivre ensemble : l'amour conjugal passe pour un sentiment bourgeois, dont il faut laisser le ridicule aux petites gens. Le monde voit d'un mauvais œil ceux qui ne se livrent pas entièrement à lui : c'est lui faire tort que de réserver pour soi ou les siens une portion de sa personne; chacun se doit à tous; il faut, pour cette existence de parade, avoir le cœur libre de toute tendresse absorbante aussi bien que l'esprit de tout importun tracas. Les enfants sont presque des étrangers pour leurs parents : ils leur parlent à peine, n'en reçoivent que de rares et froides caresses, ont pour eux une cérémonieuse déférence où la crainte a plus de part que l'amour. Le père tient son fils à distance, le confie aux mains d'un gouverneur, se protège par une jalouse étiquette contre les démonstrations gênantes. Il semble, dans le cercle de la société noble, que les affections naturelles soient entachées de vulgarité. L'homme ne doit d'ailleurs y montrer que ce dont il peut faire jouir une réunion d'honnêtes gens, les charmes de son esprit, les grâces de sa conversation, l'élégance de son costume et de ses manières. Tout ce qui rappelle, même de loin, les trivialités rebutantes du ménage, est exclu soit de la vie, soit de l'art. On passe son amour conjugal à

Andromaque parce qu'Hector n'est plus; et si Astyanax vit encore, loin de nous le montrer, ainsi qu'Euripide, dans les bras de sa mère, Racine n'a même pas osé le faire paraître sur la scène : l'amour maternel n'est une passion noble que si les enfants restent derrière la coulisse.

Confinée dans l'atmosphère factice des salons, la littérature du XVIIe siècle ne sent pas plus d'attrait pour la nature que pour la vie domestique et intime. Mme de Sévigné aime les ombrages de Livry; mais ce qui lui plaît dans son parc, ce sont ces avenues symétriques où elle s'entretient avec quelques amis des nouvelles de la ville et de la cour. La marquise de Rambouillet assure que « les esprits doux et amateurs des belles-lettres ne trouvent jamais leur compte à la campagne ». Si Boileau connaît le chèvrefeuille, c'est celui que « dirigeait » Antoine. Bossuet n'a pas un regard pour les fleurs de son parterre, et son jardinier se désole de ne pouvoir y planter des saint-Jean-Chrysostome. Le théâtre nous présente ses personnages dans un cadre tout idéal, en dehors de la création vivante, sans autre décor que quelques colonnes, le péristyle d'un temple ou le portique d'un palais. Quand Molière fait jouer une pastorale, la scène figure « un lieu champêtre, mais agréable ». Seul La Fontaine aime les champs. Mais c'est comme un épicurien. Il ne leur demande qu'un doux repos, le sommeil au pied d'un arbre. Encore ses contemporains le tiennent-ils pour une manière d'innocent, pour « un idiot » qui fait tout naturellement société avec les bêtes, et la fable n'a pas de place dans le catalogue officiel des genres littéraires. L'idylle, du moins, sera-t-elle fidèle à son origine champêtre? Ses personnages s'appellent Lycidas et Philis; son décor, ce sont des bois sans doute, mais des bois dignes d'un consul; on lui impose les bienséances les plus étrangères à la vie pastorale, et, si elle est admise dans la hiérarchie des formes poétiques, c'est comme une grande dame qu'un caprice de bal travesti déguise en bergère pour donner plus de piquant, sous ce costume rustique, à la distinction de ses manières et à l'élégance de son langage.

Les champs n'offrent aux honnêtes gens du XVIIe siècle que des images répugnantes. Tout y blesse les sens : ce sont des paysans lourds et gauches, des bêtes malpropres, des odeurs d'étable. Tout y choque la raison : ce sont des rochers informes, des chemins raboteux, des fouillis d'arbres qui poussent au hasard. On voudrait retrouver jusqu'en pleine campagne l'art du jardinier classique. Perrault prouve que les modernes sont supérieurs aux anciens en comparant les jardins d'Alcinoüs avec le parc de Ver sailles. Quel langage la nature aurait-elle d'ailleurs parlé aux contemporains de Descartes? Elle n'est pour eux qu'une machine inerte, un système de rouages et de ressorts. Où le poète moderne écoute le mystérieux battement de la vie universelle, ils n'entendent qu'un sec et monotone tic-tac d'horloge. Ils ne livrent à la nature rien d'eux-mêmes; elle ne les trouble ni ne les console; elle n'a pour eux ni secret ni confidence. Le seul sens qu'ils lui prêtent, c'est celui d'un grandiose et froid symbole; ils en font l'ensemble des causes finales concourant à la démonstration de Dieu, suprême architecte et souverain administrateur du monde.

Tel est en effet le caractère du Dieu classique. Il s'impose à la raison, mais il n'habite point le cœur. Le XVIIe siècle est catholique, il n'est pas religieux. La piété y a quelque chose d'officiel; la religion y est, non une foi vivante, mais un cérémonial. Elle apparaît avec un cortège de formes pompeuses qui peuvent faire illusion : elle commande l'hommage; elle représente avec une imposante dignité, elle est la plus auguste institution de l'État. Louis XIV ordonne qu'on lui fasse un rapport sur les gentilshommes qui causent à la messe; il prend soin de désigner lui-même aux princesses de son sang leur directeur de conscience, et les envoie se confesser à tout le moins cinq fois l'an. C'est un zèle sincère, mais borné à des pratiques d'où toute vie religieuse peut être absente. La dévotion du roi fait autour de lui un grand nombre de dévots : La Bruyère nous apprend ce qu'ils deviendraient sous un prince athée. L'aristocratie

du XVIIe siècle est au fond si peu chrétienne que les vrais chrétiens qu'elle renferme se croient obligés de rompre avec elle. Les protestants et les jansénistes, pour qui le christianisme est une vérité vivante, active, intérieure à l'homme, sont persécutés et traqués par l'Église officielle comme par le pouvoir séculier. La religion est livrée au jésuitisme, c'est-à-dire aux compromissions ingénieuses, aux distinctions d'une casuistique subtile, à tous les relâchements d'une morale accommodante. La société mondaine de l'époque ne conçoit Dieu que sous la forme d'une abstraction. Aussi reste-t-il complètement étranger à la poésie. On lui substitue les divinités de l'Olympe, et, par une dérision suprême, c'est au nom même de la foi chrétienne que Boileau impose la mythologie du paganisme. Il y a divorce irrévocable entre la religion et l'art. Si bien des poètes riment sur leur vieillesse les Psaumes ou l'*Imitation de Jésus-Christ*, la plupart ne voient là qu'une pénitence de pure forme. Aucune inspiration sincère ; leur conscience peut s'acquitter avec de plates paraphrases. Corneille a fait *Polyeucte* et Racine *Athalie* : l'on sait que « le christianisme » de *Polyeucte* « déplut extrêmement » aux beaux esprits contemporains, et, quant à *Athalie*, dont la chute fut éclatante, l'inspiration qui l'anime a sa source dans la tradition hébraïque, et le Jéhovah qu'elle célèbre est un Dieu de vengeance dont la majesté froide et jalouse opprime la foi même de ses adorateurs.

La raison abstraite règne dans tous les domaines de l'activité intellectuelle et morale. Les philosophes prouvent l'existence par la pensée, et ce qui pense dans l'homme réduit au silence ce qui sent. Le rationalisme cartésien, fidèle expression de la société contemporaine, supprime autant que possible les facultés affectives comme les réalités contingentes. Il tient en défiance tout ce qui peut troubler le jugement. Il voit dans les sens des organes d'erreur, et dans l'imagination une décevante fantasmagorie. Nulle assiette ferme que sur cette raison impersonnelle et constante, la même chez tous et partout, qui n'a ni caprices

ni surprises, qui atteint directement la vérité sans intermédiaire prestigieux et suspect. Ce rationalisme domine toute la littérature du XVIIe siècle. Il se manifeste dans la prose oratoire par un style régulier et méthodique, par des raisonnements d'une suite insensible et d'une gradation soigneusement ménagée, par un bel ordre de propositions contiguës qui s'annoncent et se commandent les unes les autres sans qu'aucun anneau de la chaîne soit omis ou transposé. La poésie elle-même exclut les fantaisies de la verve et les hasards de l'inspiration : Boileau veut qu'un poète emprunte à la raison tout le lustre et tout le prix de ses ouvrages. Aimez la raison, plaisez par la raison seule, ces maximes reviennent constamment sous sa plume. Il voit dans le « bon sens » le but suprême, le but unique de la poésie. Ce n'est pas assez de vouloir que tout en parte : tout doit y tendre. Cette raison, que Racine félicite Corneille d'avoir le premier montrée sur la scène, que Voltaire félicitera Bourdaloue d'avoir le premier fait entendre du haut de la chaire, Perrault la porte jusque dans le conte de fées comme Boileau l'exige jusque dans la chanson.

L'homme n'est plus qu'une intelligence pure. Il nous apparaît ainsi dans toutes les œuvres du temps. Les formes extérieures sont effacées. Romanciers ou poètes tragiques ont peint, non des individus en chair et en os, mais des états moraux. Les personnages semblent n'avoir pas de corps. Si, par hasard, on nous laisse entrevoir quelque trait qui les rattache à la réalité sensible, il est si bien idéalisé par les artifices du style qu'il ne nous laisse aucune impression matérielle. On dépouille l'homme de tout ce qui est individuel pour s'en tenir aux éléments les plus généraux. Point de portraits, mais des types ; non pas un avare, mais l'avare, ou plutôt l'avarice. On bannit tout ce qui peut déterminer les personnages, soit dans le temps, soit dans l'espace. Racine observe que le bon sens et la raison sont les mêmes en tout siècle. Qu'en résulte-t-il ? C'est que ses héros pourraient, sans trop de surprise, se transporter d'une époque à une autre époque, d'un pays à un autre pays. Achille

n'est pas plus un Grec que Porus n'est un Indien; Andromaque sent et parle comme une princesse du XVIIe siècle; Phèdre a les remords d'une chrétienne.

La critique littéraire, toute dogmatique, ne cherche point l'homme sous l'auteur; elle examine l'œuvre en elle-même pour la comparer à certains principes rationnels, du haut desquels elle la juge; elle ne se préoccupe ni de conditions ni de dépendances; elle est une sorte de géométrie. L'histoire efface la couleur des vieux âges; elle écarte les détails caractéristiques qui datent et localisent; elle s'abstrait des circonstances, du milieu, du costume; elle représente Clovis comme un prototype de Louis XIV; elle dépouille, autant que possible, les événements et les hommes de leur caractère particulier et individuel. Les « contingences » ne sont pas dignes d'occuper de purs esprits; ils n'ont aucune curiosité pour les faits, aucun intérêt pour les sciences qui en font leur étude. Ils sont voués uniquement aux idées; dédaignant tout ce qui est variable et accidentel, ils cherchent à atteindre le vrai dans sa généralité constante. Ils ont l'abstraction pour méthode et l'idéalisation pour principe.

Soit dans l'ordre social, soit dans l'art et dans la poésie, le XVIIe siècle croit avoir tout fixé. Le catholicisme unit les esprits dans une même foi, qui se repose avec sécurité sur les dogmes établis; il n'a pas assez d'influence pour provoquer en eux une activité personnelle et spontanée. En politique, après l'ère des guerres civiles, s'est close celle des discussions brûlantes sur les principes du gouvernement et de la société. La royauté a ses dogmes aussi bien que la religion. L'histoire de France semble s'être, de tout temps, assigné pour aboutissement final et suprême cette monarchie à laquelle travaillaient déjà Clovis, Philippe Auguste, saint Louis, et dont leur héritier, Louis XIV, a pour jamais achevé le grandiose édifice. Les aspirations confuses de la démocratie ont été jadis étouffées avec la Ligue; la défaite de la Fronde en a fini avec les revendications prématurées de la bourgeoisie parlementaire et les velléités rétrospectives de la noblesse : la première se con-

tente désormais du rôle qui lui revient dans les conseils politiques ou les compagnies judiciaires, et la seconde, rompant avec tout rêve d'une existence indépendante, n'a plus d'autre ambition que celle de servir le roi, soit en commandant ses armées, soit en décorant sa cour. La nation tout entière est assurée que ses véritables destinées s'accomplissent. Elle se personnifie dans le souverain et lui accorde d'autant plus qu'elle se reconnaît mieux en lui. La monarchie achève paisiblement à son profit l'unité française et attire vers elle toutes les forces vives du royaume, unanime à la glorifier. En philosophie, même confiance, même possession calme et imperturbable d'une vérité supérieure à toute atteinte. Le doute de Descartes n'est qu'un artifice de sa méthode : il pense s'être affranchi de ses croyances, mais il les conserve au plus profond de son âme en se hâtant de trouver un principe sur lequel il puisse les établir. Dans les lettres, tous les contemporains ont conscience d'une perfection définitive. Il semble que la langue ne doive plus rien perdre, n'ait désormais rien à acquérir. Les règles du goût se sont décisivement fixées : l'*Art poétique* de Boileau est comme une table d'airain sur laquelle le représentant attitré de la discipline classique grave pour jamais des lois immuables L'ode simulera de tout temps ce désordre qui n'est que l'effet d'un art savant; l'épopée « se soutiendra » toujours « par la fable »; la tragédie produira éternellement sur la scène des personnages idéaux alternant en alexandrins symétriques leurs nobles et harmonieuses tirades. La foi est, dans tous les domaines, le caractère de l'époque. Religion, philosophie, politique, morale, art, de quelque côté que l'esprit se tourne, il n'éprouve ni trouble, ni hésitation. Il arrive du premier coup à la certitude; il s'y installe avec une inébranlable confiance. Tous les instincts du XVIIe siècle le portent vers un triomphant optimisme dont sa raison lui démontre la légitimité.

CHAPITRE II

LES PRÉCURSEURS DU XIXe SIÈCLE

Le classicisme eut sous Louis XIV sa période la plus brillante et la plus féconde · mais, quoique le siècle suivant nous présente dès le début certains indices d'une rénovation plus ou moins prochaine, sa doctrine littéraire demeure celle qu'ont fait prévaloir les grands génies de l'âge antérieur. Certes, l'état moral de notre société a subi de sensibles modifications ; autant le XVIIe siècle est une époque de confiance et de quiétude, autant le XVIIIe témoigne de trouble, d'impatience, d'humeur agressive et batailleuse. Pourtant, quoiqu'il n'y ait plus entre l'esprit général du temps et les formes sociales l'accord intime qui est un des traits caractéristiques de l'âge précédent, ces formes n'en restent pas moins intactes, et souvent même c'est l'excès tyrannique de leur développement qui provoque contre elles une réaction. Les gens de lettres, auxquels on donne le nom significatif de philosophes, ne font que combattre des abus. Quant aux bases de la société monarchique, elles demeurent à l'abri de toute attaque. Les mœurs elles-mêmes ne se sont altérées que par un raffinement naturel. De toutes les institutions sur lesquelles le XVIIe siècle se reposait avec tant de sécurité, ce sont d'ailleurs celles de l'art et des lettres qui paraissent le plus solidement assises; ni la raillerie irrévérencieuse, ni

le pénétrant scepticisme des écrivains n'osent s'y attaquer : dire du mal de Nicolas porte malheur. Les œuvres purement littéraires de l'époque accusent toutes l'empreinte de ces dogmes classiques que tant de monuments ont consacrés. Voltaire prolonge le siècle de Louis XIV jusqu'à son temps, et trouve moyen d'y faire entrer *Mérope* : *Mérope*, en effet, se rattache manifestement à la même école qu'*Andromaque*, comme le lyrisme artificiel des Rousseau et des Pompignan a sa théorie dans l'*Art poétique* de Boileau.

C'est seulement vers la fin du siècle qu'apparaissent les précurseurs auxquels on peut faire remonter le mouvement d'où notre littérature contemporaine est sortie.

Trois surtout semblent mériter ce nom. Le premier fait entendre à son temps la voix de la nature, oppose les intuitions du sentiment aux froides analyses, découvre dans le cœur et l'imagination des sources nouvelles de poésie. Le second, par la tournure scientifique de son esprit, par ses prédilections pour la méthode expérimentale, par son goût de la réalité matérielle, peut être considéré comme le chef de cette école qui, alliée d'abord avec le romantisme contre les conventions scolastiques, finira par lui rompre bruyamment en visière pour substituer, dans la deuxième moitié de notre siècle, les documents aux fictions, les « sujets » aux héros, les procédés exacts de la science aux rêves et aux caprices de l'imagination. Le troisième, simple poète, mais poète fervent et exquis, s'il se rattache au XVIIIe siècle par toutes ses idées, annonce aussi de loin l'avènement d'un art nouveau, soit par son adoration de la beauté plastique et son pieux souci de la forme, soit même par des accents élégiaques ou lyriques qui, trente ans plus tard, lorsque ses vers seront enfin publiés, le feront reconnaître et revendiquer comme un jeune ancêtre par le romantisme naissant. Autour de ces trois écrivains peuvent se grouper tous les symptômes de la rénovation qui se prépare : nous réunirons ici Jean-Jacques Rousseau, Diderot, André Chénier, comme ayant été, à des titres bien divers, les premiers initiateurs du XIXe siècle.

Tout, dans la vie de Jean-Jacques, ainsi que dans ses œuvres, nous le montre en antagonisme inconscient ou systématique avec les idées, les mœurs, les institutions de son temps. Genevois, fils d'un artisan, nourri dans le culte des vertus républicaines que s'accordent à lui enseigner et l'histoire même de sa patrie et les leçons de Plutarque, son premier maître, c'est avant tout un démocrate en cette société tout aristocratique à laquelle il doit se révéler par un virulent anathème contre la culture brillante et factice dont elle se glorifie. Homme nouveau, il ne sait ni parler ni se tenir; il ignore les convenances du monde, il se vante d'en mépriser les conventions. Il a tous les défauts d'une éducation vulgaire, la manie de se singulariser, la fureur de se mettre toujours en avant, le mauvais goût de crier au milieu de gens qui s'entendent à demi-mot. Son verbe est âpre, son geste provocateur. Il s'exclame, il apostrophe. Il est à la fois timide et brutal, honteux et cynique. Son éloquence aura toujours des crudités, sa langue des provincialismes vulgaires. Il fera tache dans la société contemporaine par sa farouche misanthropie et aussi par je ne sais quelle cordialité expansive où l'homme du peuple se reconnaît. Aux manèges élégants de la galanterie mondaine, il opposera l'amour avec les sensualités grossières de l'instinct comme avec les transports d'une passion exaltée et mystique. Il préconisera l'état sauvage dans un milieu que parent toutes les délicatesses de la vie sociale. Parmi des gens dont la seule morale a pour règle un honneur conventionnel, il fera sonner les mots plébéiens de vertu, de conscience et de devoir. Enfin, dans un monde où la vie purement extérieure et l'exercice abusif de l'esprit critique ont tari toute sève de sentiment, il prêchera une philosophie dont la première maxime est de rentrer en soi-même pour écouter cette voix de l'âme que les bruits du dehors semblent avoir étouffée.

Rentrer en soi-même, ce fut la première parole que Rousseau adressa au siècle, et cette parole résume son œuvre. Il ne fit guère jamais qu'écouter en lui son propre

cœur; il se mit tout entier dans ses écrits; il inaugura l'avènement de ce *moi*, qui devait régner sans partage pendant la période romantique, en rompant soit avec la philosophie rationaliste, que son siècle avait de plus en plus desséchée en la raffinant, soit avec les bienséances d'une politesse superficielle, impuissante à masquer l'épuisement de l'activité morale. Ceux de ses ouvrages qui ont exercé le plus d'influence sur notre littérature sont justement ceux qui le peignent : il commence par le roman de Julie et de Saint-Preux, qu'il avait rêvé pour lui-même avant de l'écrire, il termine par les *Confessions*, qui ont pour objet de faire connaître ce qu'il appelle « son intérieur », c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de plus personnel et de plus secret. Ce n'est pas seulement l'histoire de sa vie qu'il raconte, c'est « l'histoire de son âme ». Il a le *moi* pour unique domaine. Rousseau a échauffé le siècle de ses ardeurs, il l'a enchanté de ses rêves, il l'a troublé de sa folie. Sa propre personnalité l'absorbe : il n'est jamais sorti de lui-même que pour se retrouver hors de lui. Tandis que les philosophes contemporains font appel à la raison, il s'adresse à la sensibilité. Il enflamme jusqu'à la logique. D'autres éclairent le monde avec la lumière des idées : Rousseau l'embrase avec le feu des passions.

Si le sort commun de l'humanité est de sentir avant de penser, il l'éprouva plus qu'un autre. « Je n'avais, dit-il, aucune idée des choses que tous les sentiments m'étaient déjà connus. » Penser fut toujours pour lui, nous l'en croyons volontiers, une occupation pénible et sans charme. C'est par le sentiment qu'il vivait; c'est aussi par le sentiment qu'il a accompli toute son œuvre et renouvelé l'âme de sa génération. La raison, en analysant l'homme, l'avait comme stérilisé. Elle tenait la sensibilité en défiance et ne voyait dans l'imagination qu'une vierge folle dont les charmes mêmes étaient suspects. Rousseau protesta contre les abus de l'analyse et opposa la philosophie du cœur à celle de la raison. A ses yeux, c'est la raison qui est sans principes et l'entendement sans règles : l'entendement et la raison ne

donnent à l'homme d'autre supériorité sur les animaux que le triste privilège de s'égarer d'erreur en erreur. Toute notre force et toute notre certitude viennent de cette conscience morale dont les actes sont des sentiments, non des jugements, et qui ne trompe jamais celui qui la prend pour guide. C'est en elle que Jean-Jacques retrouve la vertu, sur elle qu'il fonde le libre arbitre et le droit naturel. Tandis que Descartes avait fait de l'évidence une clarté tout intellectuelle, Jean-Jacques transporte cette lumière de l'intelligence dans la sensibilité. L'adhésion de l'esprit lui paraît froide ; il lui faut l'attachement du cœur. La vérité ne doit pas être conçue, mais sentie.

Dans sa conduite, c'est la sensibilité qui est sa seule règle. Dans ses œuvres, elle lui inspire toutes les pages ardentes qui passionnèrent son siècle. C'est par elle qu'il le fait « remonter à l'amour ». C'est par elle aussi qu'il découvre la poésie de la nature, cette poésie qui vit, non de descriptions ou d'allégories artificielles, mais d'impressions directes et d'émotions spontanées. C'est par elle enfin qu'il relève le spiritualisme chrétien, non dans un traité scolastique, mais dans une profession de foi, en opposant à la froide et sèche ironie de l'incrédulité, non point l'appareil des arguments, mais le témoignage sensible du cœur, en adorant le Dieu que chicanait l'analyse des philosophes.

Cette prédominance de la sensibilité explique toutes ses faiblesses. De là, le manque de suite et d'équilibre ; de là, les bizarreries d'une existence décousue et hasardeuse qui ne parvint jamais à se fixer. Rien, chez lui, de moyen ni de consistant ; nulle teneur, nulle assiette stable ; il oscille d'un extrême à l'autre sans s'arrêter dans l'entre-deux ; son âme en branle « ne fait que passer par la ligne du repos ». L'éducation avait encore avivé son irritabilité naturelle Dès six ans, il se repaît de lectures romanesques, et prend sur l'existence humaine des notions bizarres dont l'expérience et la réflexion ne pourront jamais le guérir. Il a toujours vécu dans un monde imaginaire, dont les fan-

tômes ne cessent de l'obséder. Malheureux, il exasperait ses souffrances; heureux, il « s'ennuyait du bien-être ». Le génie de Rousseau trahit un fond de maladie. Rousseau, nous dit Hume, « ressemble à un homme qui serait nu, non seulement nu de ses vêtements, mais nu et dépouillé de sa peau, et qui, mis ainsi à vif, aurait à lutter avec l'intempérie des éléments qui troublent sans cesse ce bas monde ». Toujours inquiet, toujours mécontent de tout et de lui-même, tourmenté de désirs sans objets, en proie à une inaction qui le dévore, la sensibilité et l'imagination ont dissous en lui le caractère. Son incurable passivité le fait le jouet d'impressions contre lesquelles il est impuissant à réagir. Il désire et ne sait pas vouloir; il rêve et n'a pas la force d'entreprendre. Dans cette nature ardente et faible, aussi prompte au découragement qu'à l'enthousiasme, nourrie de chimères et impropre aux réalités de la vie, nous reconnaissons déjà ce mal que les romantiques appelleront le mal du siècle, et dont Saint-Preux fut la première incarnation poétique comme Rousseau en avait été la première victime.

Source de ses égarements et de ses misères, cette faculté de sentir fit aussi la puissance communicative de son génie. Il lui doit l'éloquence enchanteresse et contagieuse qui, dans une société blasée, évoqua tout à coup comme par magie les puissances latentes de la passion. Au XVIIe siècle, l'amour avait été un élégant commerce d'esprit, un thème de conversations délicates, une cour cérémonieuse où le cœur et les sens n'avaient que peu de part. Le XVIIIe siècle en avait fait soit un froid libertinage, soit une galanterie subtile : d'une part les gravelures de Crébillon fils, de l'autre les mièvreries de Marivaux. Jean-Jacques retrempa et régénéra l'amour, qui se mourait d'inanition. Il y introduisit à la fois et la sensualité naturelle au lieu d'une dépravation raffinée, et l'exaltation morale au lieu des préciosités du sentiment. Il lui rendit sa gravité passionnée, sa ferveur d'enthousiasme, sa dévotion ardente, et, s'il donnait à son héroïne le nom de nouvelle Héloïse, c'est que, pour retrouver

le véritable amour, celui dont sa Julie et lui-même se sentaient enivrés, il lui fallait remonter dans le lointain des siècles jusqu'à l'Héloïse d'Abailard. Julie dit en une lettre fameuse que Saint-Preux lui a donné sous la tonnelle un âcre baiser : cet âcre baiser, qui fut pour Voltaire un inépuisable thème de moqueries, marquait, dans les choses du cœur, toute une révolution, et les ironies les plus fines des « philosophes », les plus précieux dégoûts des beaux esprits, ne purent prévaloir contre la force irrésistible de la passion, qui vivifia par ses orages l'atmosphère factice de la vie contemporaine. Saint-Preux se faisant aimer de son élève, c'est le plébéien Jean-Jacques appelant à l'amour tout ce cortège de grandes dames dont il traîna les cœurs après lui.

Cet amour ne saurait avoir pour cadre, comme le vain badinage de la galanterie, ni les élégants boudoirs des hôtels, ni même les ombrages taillés des parcs. Il lui faut un site magnifique et grandiose avec lequel s'harmonisent d'eux-mêmes les sentiments des héros. C'est à Clarens que Julie et Saint-Preux s'aiment, dans un pays de torrents et de sapins, au pied des montagnes dont les fraîches brises retrempent les sens et le cœur. En même temps que la poésie de la passion, Jean-Jacques révélait à son siècle la poésie de la nature. La nature, dit-il, « était morte aux yeux des hommes ». Tandis que les poètes descriptifs du temps en faisaient une élégante et sèche anatomie, il lui rendit une âme en lui prêtant la sienne. Il l'associa à ses joies et à ses peines, à ses espérances et à ses regrets. Elle fut pour lui une confidente et souvent une consolatrice; il fut pour elle l'interprète de ses mystères et le chantre de ses harmonies. Rousseau s'enivre des grandes scènes alpestres. Mais un site riant suffit pour l'émouvoir une fleur champêtre pour l'attendrir. Il aime la nature dans ses familiarités intimes comme dans ses pompeuses magnificences et dans ses horreurs sauvages; elle n'a pas de voix si humble qui ne parle à son cœur. Dès les premières années de son enfance songeuse et impressionnable, il en avait

senti le captivant attrait : à Bossey, « il ne pouvait se lasser d'en jouir » ; il criait de joie en découvrant le germe des graines que ses propres mains avaient semées. A Annecy, logé dans une chambre d'où s'aperçoit un coin de paysage, il est tout heureux d'avoir du vert devant ses fenêtres et fait de ce charmant aspect un nouveau bienfait de sa chère patronne. Toute sa vie il fut plus sensible aux charmes de la campagne qu'aux brillants spectacles d'un monde artificiel pour lequel il ne se sentait pas né. Un des plus doux souvenirs de sa jeunesse est d'avoir passé la nuit sur le bord de la Saône, dans l'enfoncement d'une terrasse, avec les cimes des arbres comme ciel de lit et le chant d'un rossignol pour bercer son sommeil.

C'est au milieu des rochers et des bois qu'il « écrit dans son cerveau ». A l'Ermitage, il fait de la forêt son cabinet de travail. Mais il n'est jamais plus heureux que s'il peut échapper à la peine de penser. Rien ne le charme autant que cette volupté de la rêverie, à laquelle l'inclinent doucement la solitude, le calme, les mille bruits eux-mêmes de la nature. Il adore ce qu'il appelle ses égarements, cette vie confuse qui lui fait perdre à moitié la conscience de lui-même comme si son être se dissolvait dans les objets environnants. Tantôt, assis au bord d'un lac, le bruit des vagues et l'agitation des eaux, fixant ses sens et chassant de son âme toute autre agitation, le plongent peu à peu dans des délices au sein desquelles la nuit le surprend sans qu'il s'en soit aperçu; tantôt, étendu tout de son long dans une barque, les yeux tournés vers le ciel, il laisse dériver ses songes au gré de leur caprice comme sa barque au fil de l'eau. Rousseau apprit à ses contemporains le secret de cette rêverie que n'avait pas connue la saine raison du XVIIe siècle et dans laquelle la froide lucidité des philosophes et des algébristes contemporains ne voyait que d'incohérentes divagations. Elle entre avec lui dans notre littérature, elle s'inocule au génie français, elle ouvre à la poésie ces régions crépusculaires de l'âme, ce monde de mouvements obscurs, de sentiments confus et voilés, dont le romantisme chantera les

tristesses vagues, les enivrantes douceurs et les tendresses ineffables.

L'amour de la nature et le penchant à la rêverie s'allient chez Rousseau avec le goût de la réalité, de la vie familière, du bonheur intime et domestique. Il se plaît à tout ce qui concerne les champs, aux soins de la ferme, au colombier, où il passe souvent plusieurs heures de suite « sans s'ennuyer un moment », aux ruches, dont il apprivoise après quelques piqûres les petites habitantes. Il s'intéresse non seulement aux fleurs du jardin, mais aux légumes du potager. On le trouve parfois juché au haut d'un arbre, ceint d'un sac qu'il remplit de fruits et dévale ensuite à terre avec une corde. Dans sa jeunesse, il voyage à pied : il ne connaît pas de plus grand plaisir que d'aller devant lui, sans être pressé, par un beau temps, dans un beau pays. Devenu vieux, il fait de sa vie pendant dix ans une herborisation perpétuelle. Dans ses *Confessions*, il note avec une sensualité attendrie les frugals repas de laitage et de « grisses » qui le rendaient jadis le plus heureux des gourmands. Mêlé au commerce du beau monde, il ne peut, en traversant un hameau, humer l'odeur d'une bonne omelette au cerfeuil sans donner au diable et le rouge et les falbalas et l'ambre. Tous les travaux auxquels il s'assujettit, tous les projets d'ambition qui par accès animèrent son zèle, n'avaient d'autre but que d'atteindre un jour à ces bienheureux loisirs dont le cadre devait être un petit domaine rustique, asile du bonheur simple, modeste et recueilli après lequel il soupire. « L'habitude la plus douce qui puisse exister, dit-il, est celle de la vie domestique. » Ce père qui avait mis ses enfants à l'hospice, ce mari d'une inepte servante d'auberge qui fut d'abord sa maîtresse, avait au fond le sentiment le plus cordial des douces vertus et des pures affections qui fleurissent sous le toit paternel autour du foyer conjugal. Il enseigna aux pères leurs devoirs et fit pour eux des programmes d'éducation. Il vivifia chez les mères le sentiment de la maternité, c'est à son appel qu'elles se firent nourrices comme les pères se faisaient précepteurs. Ce qu'il regrette dans sa vieillesse,

c'est cette vie tranquille et douce qu'il pouvait humblement passer au sein de sa cité, de sa famille et de ses amis. Le plus obscur état eût suffi à son ambition; il l'aurait aimé, il l'aurait honoré peut-être, et, après avoir vécu en bon chrétien, en bon père, en bon ouvrier, en bon homme dans toute chose, il serait mort paisiblement entre les bras des siens.

En dépit de ses faiblesses, de ses fautes, de ses souillures même, Rousseau fut, au XVIIIe siècle, l'interprète éloquent, convaincu, enthousiaste, du sentiment moral et du sentiment religieux. Au milieu de cette société usée par le plaisir, désséchée par une critique abusive, pervertie par un catholicisme artificiel et mondain, sa voix grave et passionnée prêcha le respect et le culte de toutes les vertus que le siècle livrait à la dérision. De lui date la renaissance spiritualiste. Les philosophes qui donnaient le ton se targuaient d'être athées. Rousseau ne craignit pas de s'exposer à leurs sarcasmes. Un jour, chez Mlle Quinault, indigné des négations hautaines qu'il venait d'entendre : « Moi, messieurs, dit-il, je crois en Dieu, et je sors si vous dites un mot de plus. » Sans doute, Voltaire professait le déisme, mais un déisme purement intellectuel. Il s'associait d'ailleurs aux athées pour bafouer ce qu'il y a de plus pur et de plus profondément humain dans le christianisme. Rousseau met tout son cœur dans la Profession de foi du vicaire savoyard; non seulement il ressaisit par le sentiment et réchauffe de son éloquence ardente les grandes vérités de la religion naturelle, mais encore, loin de railler le Christ et l'Évangile, il leur rend à tous deux un éclatant hommage qui met l'un au-dessus de tous les hommes comme l'autre au-dessus de tous les livres. S'il n'accepte pas la révélation, ses sympathies naturelles l'inclinent vers le christianisme, même lorsqu'il rompt ouvertement avec les dogmes chrétiens. A travers les vaines formules et les grossières superfétations, il reconnaît « cette religion pure, sainte, éternelle comme son auteur, que les hommes ont souillée en feignant de vouloir la purifier ». Il n'y a pas si loin de son christianisme senti-

mental à celui sur lequel Chateaubriand devait, quarante ans plus tard, fonder le romantisme.

A Jean-Jacques Rousseau il nous faut rattacher Bernardin de Saint-Pierre, comme celui de ses disciples par lequel s'est le mieux transmise l'influence littéraire et poétique que l'auteur de la *Nouvelle Héloïse*, des *Rêveries* et des *Confessions* devait exercer sur notre siècle, au moins dans ce qu'elle eut de plus délicat et de plus insinuant. Bernardin fut un Rousseau d'imagination tendre. Ce que nous admirons surtout chez Jean-Jacques, c'est la largeur, la plénitude, l'éclat, non pas monotone sans doute, mais uni et soutenu ; son style sûr et ferme manque de nuances et de reflets. Bernardin a la trempe moins forte mais plus souple ; il détaille avec plus de curiosité ; il ne recule pas devant les expressions les plus familières, les termes techniques ou d'un rare usage qui peuvent rendre exactement la teinte qu'il cherche et l'impression qu'il veut produire. Le premier parmi nos peintres de paysage, il a voyagé hors d'Europe. Notre littérature s'enrichit peu à peu en faisant de nouvelles découvertes : après les Alpes, voici les mornes de l'Ile de France, en attendant les savanes et les forêts vierges de l'Amérique. Bernardin assied ses amants, non plus au bord des ruisseaux, dans les prairies et sous le feuillage des hêtres, mais à l'ombre des cocotiers, des bananiers et des citronniers en fleur, au pied des falaises, sur le rivage de l'océan. Son originalité, d'ailleurs, est moins encore dans le sujet de ses tableaux que dans sa manière de peindre. S'il pèche par monotonie, par faiblesse, par une sensibilité trop prompte aux effusions et qui dégénère souvent en sensiblerie, par un optimisme exubérant et indiscret qui ne va pas toujours sans fadeur, il porte dans ses descriptions de la nature une grâce caressante, une douceur d'émotion, une suavité d'harmonie, une tendresse de style qui en sont la marque propre, et c'est par là qu'il doit avoir, comme paysagiste, une place à part entre Jean-Jacques et Chateaubriand.

Si Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre annoncent déjà ce spiritualisme chrétien dont le dernier vécut assez longtemps pour voir l'éclatante renaissance à l'appel d'un génie plus puissant et plus hardi que le sien, Diderot peut passer pour le chef de l'école naturaliste, et le trait qui caractérise le mieux cet esprit fumeux, inquiet, débordant d'une activité incohérente et brouillonne, réunissant en lui tous les contrastes et toutes les contradictions, c'est peut-être le sens de la réalité, du monde visible et tangible, de la nature extérieure dans l'effervescence de ses phénomènes sans fin et dans la fermentation de sa vie multiple et effrénée. Notre siècle, si l'on se contente d'une vue d'ensemble, se divise en deux parties qui sont d'étendue à peu près égale. La première a pour initiateur Rousseau, auquel on peut rattacher le romantisme presque tout entier, Mme de Staël et Chateaubriand, Lamartine, George Sand, les héros du roman et ceux du théâtre, l'idéalisme plaintif, l'exaltation morale, le mal de la rêverie. Parmi les écrivains de l'âge précédent, c'est en Diderot que la seconde a reconnu son précurseur; oublié ou méprisé depuis un demi-siècle, il fut reconnu comme leur plus lointain chef de file par les générations qui, il y a quarante ou cinquante ans, inaugurèrent contre le romantisme une inévitable réaction. De lui procédaient déjà, par une filiation plus ou moins directe, les Stendhal et les Balzac de la première période; de lui dérivent encore, dans la seconde, tous ceux qui ont dirigé le mouvement universel de notre littérature contemporaine vers l'observation exacte et la sincère « notation » des réalités « ambiantes. »

Diderot est un esprit scientifique, particulièrement tourné vers les sciences expérimentales. Mathématicien, mais surtout naturaliste, son maître est, non pas le géomètre Descartes, mais le physicien Bacon, auquel il a rendu plus d'une fois d'éclatants hommages. Sa philosophie s'accorde sur bien des points avec celle que voit triompher la seconde moitié de notre siècle. En morale, ce prédicateur enthousiaste ne voit dans le vice et la vertu que les produits d'une activité irresponsable et fatale. En métaphysique, il est un

simple négateur; mais chez l'athée et le matérialiste il y a, par une contradiction que l'esprit de notre temps a parfois reproduite, un coin de mysticisme plus ou moins inconscient. Enfin, dans la critique, qu'il s'agisse d'art ou de lettres, ce qui domine en lui, c'est encore le goût du réel, le sens de la vie dans toutes ses formes, par suite l'absence de tout système étroit et exclusif, la libéralité de l'esprit, une tolérance accueillante, une vivacité de sympathie qui, sans s'offusquer des défauts, va tout droit aux beautés.

Nous retrouvons les mêmes idées dans la réforme théâtrale que Diderot entreprit : elle lui fut suggérée par sa prédilection pour la vérité réelle et vivante, à laquelle les conventions de notre scène lui semblaient répugner. Dès le début de sa carrière, il fait, dans un roman, le procès de la tragédie classique, qu'il accuse d'altérer et de fausser la nature. Bien des années après, il ajoute à cette critique, déjà complète et approfondie, oit ses vues particulières sur l'art du théâtre, soit des pièces qu'il a composées d'après sa nouvelle formule. Ces pièces sont depuis longtemps oubliées. Diderot avait « l'inverse du talent dramatique » ; il transformait tous ses personnages en lui-même. A ce défaut capital joignons les effusions d'une sensibilité déclamatoire, les vertueuses tirades, la fureur de moraliser à tort et à travers, toute cette rhétorique larmoyante qui appartient à la personne même de l'auteur et non pas à ses théories. Sedaine prouvera que le drame bourgeois peut être naturel sans platitude, émouvant sans niaiserie sentimentale, moral sans pédantisme. Des drames de Diderot distinguons son esthétique théâtrale, et cherchons en quoi consiste ce retour à la vérité et à la nature dont il donna le signal.

La comédie et la tragédie sont deux termes extrêmes. Dans notre existence, ni la douleur ni la joie ne tiennent la place que nos poètes dramatiques leur donnent sur le théâtre ; ce sont des accidents passagers, non des états durables. Entre les deux genres, dont l'un se propose de nous faire pleurer et l'autre de nous faire rire, il faut créer un genre intermédiaire. La tragi-comédie a vainement

essayé de concilier le rire avec les pleurs : elle ne saurait avoir d'unité. Au lieu de nous faire tour à tour rire et pleurer en confondant deux genres séparés par une barrière naturelle, le drame nouveau ne nous fera ni pleurer ni rire, et, sous le nom de comédie sérieuse, il présentera le tableau fidèle de notre existence en se tenant à égale distance des deux extrêmes.

Cette vue n'empêche pas Diderot d'inventer, après la comédie sérieuse, ce qu'il appelle la tragédie bourgeoise. Si le rire a peu de place dans son théâtre, les larmes s'y donnent pleine carrière. Il y a contradiction flagrante entre sa théorie de la comédie sérieuse et cette tragédie bourgeoise qui, comme la haute tragédie, aura pour sujets les infortunes et les catastrophes de la vie humaine. Remarquons du moins que la conception des deux genres s'inspire de la même idée générale : nécessité d'accorder le théâtre avec la nature. L'un et l'autre visent également à la vérité moyenne, le premier dans les passions, le second dans les événements et les personnages. La tragédie classique avait toujours mis en scène des princes que non seulement leur condition, mais encore leur temps et leur pays nous rendaient absolument étrangers, et ces personnages tout exceptionnels, elle les engageait dans des périls tout extraordinaires. Diderot veut que la tragédie bourgeoise s'en tienne à la vie réelle et contemporaine, qu'elle tire ses sujets du milieu actuel, qu'elle prenne pour héros de simples particuliers dont les infortunes feront d'autant plus d'impression sur les spectateurs qu'ils se reconnaîtront en eux.

On a reproché à Diderot, et non sans raison, d'affadir le théâtre par une peinture monotone de la vertu. Ses pièces dégénèrent aisément en berquinades : on voudrait des personnages moins sujets, en toutes les situations où la fortune les jette, à ces grands et beaux sentiments dont surabondent les Clairville ou les Dorval. Mais toute l'esthétique de Diderot se subordonne à des préoccupations morales qui lui font considérer la scène comme une école. Et, d'ailleurs cette idée est profondément implantée en lui, que les hom-

mes naissent bons et que la vertu leur est naturelle. Optimiste intrépide et passionné, l'œil toujours étincelant d'enthousiasme ou humide d'émotion, il ne voit même pas le mal autour de lui : comment l'aurait-il représenté sur le théâtre ? Les personnages qu'il met dans ses pièces sont les mêmes qu'il a connus dans le monde ; dans ses pièces comme dans le monde, il leur a prêté à tous, sans s'en être aperçu, ses propres qualités, et celles qu'il a et celles qu'il croit ou qu'il veut avoir. En donnant une place si prépondérante à ce qu'il appelle « l'honnête », Diderot ne s'écarte donc pas des conditions de la réalité, telle du moins qu'il la conçoit. Si la nature humaine est bonne, on en présenterait une fausse image en peignant le vice, qui est l'exception, au lieu de la vertu, qui est la règle.

Cette vie réelle que la comédie sérieuse et la tragédie bourgeoise portent sur la scène, il faut la rendre, non par l'étude des caractères, qui sont d'ailleurs épuisés, mais par celle des conditions, que n'a pas encore abordée le théâtre. Dans les pièces de caractère, on force toujours le personnage dominant, on lui sacrifie tout ce qui l'environne. On le tourne, on l'exerce, on le fatigue en tout sens, comme un cheval au manège : nous voyons la bête sauter et caracoler, mais nous ne savons rien de son allure naturelle. On nous présente au théâtre, non de vrais individus, mais des types idéaux, dans lesquels nous ne saurions nous retrouver. Qu'on substitue les divers « états » aux caractères : les personnages ne seront plus tentés de tourner à l'abstraction ; ils auront toujours pied dans la réalité du milieu commun, à laquelle les exigences mêmes de leur condition ne peuvent manquer de les ramener.

Justes ou fausses, les réformes que Diderot préconise ou qu'il pratique lui-même ont toutes pour objet de représenter la vie avec plus d'exactitude. A ces coups de théâtre, si souvent invraisemblables, qui changent brusquement l'état des acteurs, il préfère des tableaux, c'est-à-dire une disposition si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle nous plairait sur la toile. Il demande

une scène spacieuse, qui permette aux personnages plus de liberté dans leurs mouvements et aux faits une complexité ou même une dispersion plus conforme à la nature. Il se plaint des « bienséances cruelles qui rendent les ouvrages décents et petits ». Il répudie les conventions de notre théâtre, ici les confidents et les tirades, là les valets et les bons mots. Il veut que certains endroits soient presque entièrement abandonnés aux acteurs : un homme animé de quelque grande passion doit s'exprimer, non par des discours réguliers et suivis, mais par des cris, des mots inarticulés, des voix rompues; le silence lui-même, avec une pantomime expressive, est à la fois plus naturel et plus émouvant que les plus éloquentes tirades. Point de vers; la prose seule s'accorde avec le caractère du drame qu'a voulu créer Diderot. Une scène réelle, des habits vrais, une action simple, des personnages moyens, des événements tirés de la vie ordinaire, des dangers dont le spectateur ait tremblé pour lui-même, voilà la tragédie bourgeoise telle qu'il la conçoit.

Nous retrouvons les mêmes préoccupations de la réalité scénique dans un écrivain dont il faut associer le nom à celui de Diderot, Sébastien Mercier, auteur d'un *Essai sur l'art dramatique*, où il reprend les idées de son devancier pour les accentuer avec plus de force et les compléter par ses propres vues. Le principe d'où part Mercier, c'est que, si « le théâtre est un mensonge, on doit le rapprocher de la plus grande vérité possible ». Ni l'un ni l'autre de nos deux genres classiques ne trouvent grâce devant lui. Les poètes comiques altèrent le cours ordinaire des choses, chargent leurs personnages, excluent les caractères mixtes, dédaignent les couleurs fondues, sacrifient enfin la nature aux plus grossiers effets de rire. Quant à la tragédie, elle n'est « qu'un fantôme revêtu de pourpre et d'or ». Restreinte aux sujets antiques qui n'ont nul intérêt pour le véritable public, elle les gâte d'ailleurs en y introduisant toutes les convenances modernes. Pyrrhus est peint comme un sou-

pirant, Monime paraît avec des gants et un panier, Hippolyte se fait poudrer à blanc. Le héros tragique en lui-même n'a aucune vérité, il est « semblable à un mannequin dont tous les mouvements attestent par leur roideur les ressorts inanimés qui le font jouer ». L'action étouffe dans son espace de trente pieds carrés et dans sa durée de vingt-quatre heures : les unités la réduisent à une crise extrême et forcée qui ne permet ni aux faits ni aux personnages de prendre leur développement naturel. L'art dramatique est encore dans son enfance ; pour lui donner l'intérêt et la vérité qui lui manquent, il faut renoncer aux deux genres classiques, aux grossières caricatures de l'un comme aux froides idéalisations de l'autre, et les remplacer tous les deux par un genre nouveau qui représentera la vie humaine sous ses formes diverses avec toute son ampleur et toute sa variété. Ne voyons-nous pas « que le rire et le pleurer, ces deux émotions de l'âme, ont au fond la même origine, qu'elles touchent l'une à l'autre, qu'elles se fondent ensemble » ? Cessons de dire : Je veux faire rire dans cette pièce et faire pleurer dans cette autre. Soyons des peintres exacts et animés sans nous soucier des catégories d'une poétique artificielle. Mieux vaudraient les causes célèbres de Gayot découpées en scènes dans toute la grossièreté de leur style que les pompeuses infortunes, les sentiments ampoulés, le langage conventionnel des trois quarts de nos tragédies.

Le nouveau drame n'ira pas chercher dans l'antiquité des faits et des héros pour les dénaturer à plaisir. Il représentera sur la scène des personnages contemporains dans le milieu de la vie ordinaire, parfois des princes, plus souvent de simples bourgeois : les plus glorieux monarques de Perse ou d'Assyrie nous intéressent moins que les plus humbles gens de métier. Il aura tout le pathétique de la tragédie par ses scènes émouvantes et tout le charme naïf de la comédie par ses peintures de mœurs. Au lieu de s'assujettir à deux ou trois cents beaux esprits qui décorent leurs préjugés du nom de bon goût, il se fera réellement populaire aussi bien que national ; il sera pour nous ce que

la tragédie grecque était pour les anciens, ce que les mystères furent pour notre moyen âge ; il s'adressera non plus à je ne sais quelles « chambrées », mais au grand public, qui est la France tout entière. Il rompra sans scrupule avec les bienséances factices comme avec les règles arbitraires : débarrassé des unes, il représentera la vie avec sincérité sans se croire obligé d'en raboter toutes les saillies ; affranchi des autres, il élargira son cadre dans le temps et dans l'espace pour y faire entrer, au lieu de raccourcis artificiels, un large et vrai tableau de la vérité humaine.

Entre les idées de Diderot et celles de Mercier il y a, on le voit, une parenté étroite. Diderot, sensible à ce qu'offrent d'exquis l'art et le goût classique, fait le procès aux conventions de notre théâtre avec plus de mesure qu'un barbare comme Mercier, mais il ne tient pas moins la tragédie et la comédie pour des genres qui ne répondent plus aux conditions de la société contemporaine, et, s'il admire les pièces de Racine, c'est au même titre que celles de Sophocle et d'Euripide, en y voyant les chefs-d'œuvre d'un système dramatique qui a fait son temps. Chacun d'eux propose sa formule nouvelle. Celle de Diderot s'applique plus particulièrement à la tragédie bourgeoise, dont Sedaine allait donner le chef-d'œuvre. Celle de Mercier embrasse un champ plus vaste ; on y trouve en germe, si l'on veut, le drame romantique, tout au moins celui d'Alexandre Dumas, mais elle s'adapte bien mieux soit au mélodrame populaire, dans lequel il s'essaya lui-même, soit à notre comédie contemporaine, dont Beaumarchais, son disciple comme celui de Diderot, devait bientôt porter sur la scène le premier modèle.

Pendant que Diderot et Mercier tentaient une réforme du théâtre, que Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre ouvraient des sources inépuisables d'inspiration, la poésie s'amenuisait, s'affadissait de plus en plus, avec les sèches descriptions de Saint-Lambert ou les pastorales insipides de Florian. Ce fut André Chénier qui la régénéra. Publiés

près de trente ans après sa mort, quand la littérature de notre siècle s'était déjà frayé de nouvelles voies, ses vers n'en furent pas moins accueillis par les chefs de la jeune école comme ceux d'un frère aîné : fiers d'inscrire sur leur drapeau le nom du seul grand poète que la France eût produit depuis Racine, ils se le choisirent pour maître et voulurent faire entrer son œuvre en plein courant du romantisme.

André Chénier appartient au XVIIIe siècle par le fond même de son esprit. Sa philosophie est celle de Buffon et de Diderot, ce naturalisme auquel lui-même élevait dans l'*Hermès* un monument. Tout sentiment religieux lui est étranger. C'est un païen des siècles où l'on ne croyait plus. Si « l'infini s'ouvre à son œil avide », cet infini n'est que celui des atomes. La renaissance du nouveau siècle eût trouvé Chénier rebelle à toutes les inspirations du christianisme sentimental. Sur ce point, l'école romantique n'aurait pas eu de plus irréconciliable adversaire; aucune fibre en son cœur qui soit sensible à l'émotion chrétienne. La pensée même de la mort n'éveille chez lui aucun sentiment de piété : ni rêverie troublante, ni pressentiment inquiet d'une autre vie; des images toutes profanes de paix douce et souriante, une eau pure, des fleurs et de l'ombrage pour ses jeunes reliques, pour cette cendre qu'il dépose aux mains de ses amis avec une sérénité d'épicurien. Son *Hermès*, ce poème favori qui le préoccupe dès l'âge de vingt ans, ne devait être dans le fond qu'une sorte d'encyclopédie aussi peu mystique que celle de Diderot. La religion de Chénier, c'est celle du XVIIIe siècle; c'est la foi dans la raison, ce sont toutes ces idées de justice humaine et de progrès dont s'était nourrie la philosophie contemporaine et avec lesquelles rompit tout d'abord le siècle nouveau, comme si la Révolution, dont il ne voyait que les ruines, en eût été une irréparable banqueroute.

Dans les vers de ce poète mort à trente ans, l'amour tient le plus de place; mais l'amour, chez André Chénier, n'a rien de commun avec cet idéalisme vaporeux que les

premiers romantiques devaient mettre à la mode : c'est une jouissance toute charnelle. Si, après Lamartine, dont la lyre chante ce que la tendresse a de plus délicatement chaste et pudique, d'autres portèrent dans l'amour toutes les ardeurs de la passion, il y eut chez eux, chez Alfred de Musset lui-même en ses plus grossières débauches, une idée d'immortalité, un sentiment de l'infini qui tourmentait leur pensée et leur cœur. Rien de tel chez André Chénier, et cette Vénus dont il dit que, sans elle, rien ici-bas n'est doux, il la personnifie tour à tour en ses Camille, ses Rose, ses Julie, toutes beautés de fête païenne comme celles qu'avaient célébrées sur le même mode ses devanciers Tibulle et Properce. Chez lui l'amour ne se rapporte qu'aux sens, c'est tantôt la danse nonchalante et voluptueuse de Rose, tantôt le rire étincelant de Julie, c'est

Dans une bouche étroite un double rang d'ivoire,
Et sur de beaux yeux bleus une paupière noire.

Il ne lui demande que ce qu'il est sûr d'y trouver, le plaisir, un plaisir qui se suffit à lui-même, qui s'oint de parfums et se couronne de fleurs, et dont jamais aucun sentiment de vide, aucun arrière-goût d'amertume, aucune inquiétude de l'au-delà, ne trouble ou n'exaspère la jouissance pleine et robuste. Les femmes qu'il aime sont des hétaïres, et dans son amour vraiment païen l'âme n'entre guère que pour un exquis sentiment de la beauté plastique

Mais ce sentiment inspire, sous ses formes diverses, toute la poésie de Chénier. Or, malgré leurs origines chrétiennes, c'est par là surtout que les romantiques transformeront l'art. Chateaubriand lui-même n'est, à vrai dire, qu' « un païen d'imagination catholique », et, par delà l'auteur des *Martyrs*, André tend la main, sinon à Lamartine, qui ne le goûta jamais, du moins à Victor Hugo, à Alfred de Vigny, qui commença par l'imiter, à Sainte-Beuve, qui le proclame hautement un des maîtres de la nouvelle ecole, enfin à tous les néo-romantiques, qui, Théophile

Gautier à leur tête, se glorifièrent avant tout de rendre la beauté matérielle par la vertu des mots et des rythmes.

Chénier est un artiste. Depuis les poètes du XVII[e] siècle, nul n'avait eu à ce point le culte de la forme. Il écrit d'abord en prose; il amasse de longue main par des lectures choisies l'or et la soie dont ses vers doivent être tissés; il cueille une à une, dans Homère ou dans Théocrite, les gracieuses comparaisons et les fraîches métaphores : sur l'Anthologie comme sur une couronne de fleurs se pose cette abeille grecque pour y butiner ce que la poésie savante des alexandrins a de plus délicat et de plus charmant. En imitant, il invente ; tantôt c'est une pensée qu'il s'assimile par la vertu de quelque image originale, tantôt ce sont des mots qu'il retient pour en détourner le sens et les contraindre avec art vers des objets nouveaux. Lui-même nous a révélé les mille secrets de cette ingénieuse élaboration dans quelques-unes de ses pièces, comme l'*Invention* ou l'*Épître à Lebrun*, dans ses notes, dans maints fragments où nous le surprenons en plein travail. Même à travers ce qu'il appelle les distractions et les égarements d'une jeunesse forte et fougueuse, l'art fut toujours sa préoccupation dominante, et, quand le premier feu de cette jeunesse s'est apaisé, le « saint loisir » qu'il rêve est un loisir sanctifié par la poésie. On peut voir dans son commentaire de Malherbe combien il s'intéresse à tous les secrets les plus menus, les plus subtils, de la langue et de la métrique. Ce souci de la forme explique d'autant mieux la sympathie des romantiques pour André Chénier qu'ils retrouvaient dans son style le premier emploi des procédés par lesquels eux-mêmes tentaient de réparer un instrument poétique dont les cordes détendues avaient perdu toute leur sonorité.

André remonta la lyre. Il rendit la vie, le mouvement, la variété, l'expression rythmique, à ce flasque et monotone alexandrin que lui transmettaient les poètes du XVIII[e] siècle. Guidé par l'étude des anciens et aussi par un secret instinct d'harmonie, il reprit, pour lui donner une trempe plus forte

et plus souple, le vieil hexamètre de Ronsard et de la Pléiade, l'hexamètre à libre rejet, à césure variable, dont le rythme se prête à toutes les nuances de la pensée et à toutes les inflexions du sentiment. Il retrouvait en même temps cette espèce de vers « pleins et immenses, drus et spacieux, tout d'une venue, soufflés d'une longue et seule haleine », très rares dans la vieille école, même chez Racine, et dont Sainte-Beuve aimait à citer d'abondants exemples chez les poètes de 1830 pour les rapprocher de leur précurseur.

La langue d'André ne fut pas moins une nouveauté que sa versification, et cela dans le sens même où le romantisme devait incliner. L'auteur de *Joseph Delorme* note avec un soin pieux que le procédé de couleur chez le jeune maître comme chez ses disciples roule sur deux points, d'abord la substitution du terme propre et pittoresque au terme métaphorique et sentimental, ensuite le discret usage d'épithètes un peu vagues et comme voilées, de mots indéfinis, inexpliqués, flottants, qui laissent deviner l'idée sous leur ampleur plutôt qu'ils n'en précisent et n'en serrent la forme. Certes, André Chénier porte encore l'empreinte de son temps : on trouve chez lui bien des traces du « style noble », bien des périphrases de convention; il emploie le décor mythologique même en des sujets modernes; il conçoit, il commence de longs poèmes didactiques dans le goût des Lemierre ou des Esménard. Mais on peut en dire autant des débuts d'Alfred de Vigny ou de Victor Hugo, et ces restes de pseudo-classicisme ne l'empêchent pas d'être regardé avec raison par le romantisme naissant comme un devancier et comme un guide.

Faut-il borner à ces questions de forme extérieure la parenté du poète avec les novateurs de 1820 ? En politique, en religion, en philosophie, André, nous l'avons dit, appartient à son époque; et pourtant, s'il n'y a dans son esprit rien qui fasse pressentir le nouveau siècle, son âme et son génie poétique semblent par moments en avoir eu l'intuition. On retrouve chez lui pour la première fois cette poésie d'images

dont le secret s'était perdu depuis Ronsard. La nature fleurit et rayonne dans ses vers; le printemps s'y égaye, les bois y frémissent, la source aux pieds d'argent y roule son flot léger et pur. Il chante les lacs de la Suisse, Thun, fils des torrents, les monts chevelus, les bois et les cités qui pendent en précipice; il célèbre d'un ton plus doux les rivages où Senart épaissit ses ombres, les coteaux de Luciennes couronnés d'herbe et de fleurs, les routes embaumées de Versailles et son silence fertile en doux songes, en extases choisies. Avec lui reparaissent tout à coup dans notre poésie les montagnes, les rochers, les vallons mélodieux, les grottes sauvages, les prés brillants de rosée. Cette veine, si longtemps sèche et stérile, jaillit avec un nouvel éclat de sang riche et généreux. Le poète s'égare à pas lents sur le penchant des collines; dans sa volupté pensive et muette il s'assied et regarde à ses pieds les toits et les feuillages se peindre au liquide azur du fleuve : son âme tombe en une rêverie molle et délicieuse; il revoit ces chers fantômes dont la troupe immortelle habite sa mémoire ; il refeuillette son cœur et sa vie avec un attendrissement auquel la nature tout entière semble s'associer. Les vers se pressent alors en foule autour de lui, vers tout aussi modernes d'accent que de forme, et dont la note pénétrante sera reprise trente ans plus tard par les jeunes poètes du romantisme.

Ce qui fait d'André Chénier un précurseur, c'est qu'il restaure la poésie lyrique, dégénérée depuis plus de deux siècles soit en artificielles déclamations, soit en galants badinages. Après les froides cantates de Jean-Baptiste Rousseau, après les quatrains musqués et fardés des rimeurs à la mode, voici venir un poète vraiment ému : il renouvelle d'abord la pastorale par la sincérité du sentiment comme par la vive et naturelle fraîcheur des peintures; il ranime l'élégie par l'ardeur d'une passion qui enflamme tout son sang, qui fait succéder les cris d'une volupté frémissante aux fades soupirs et aux langueurs affétées de la galanterie; il rêve déjà, il ébauche une sorte d'épopée encyclopédique, non pas

quelque rapsodie descriptive à la façon des versificateurs contemporains, mais un poème tout chaud de lyrisme, où il fera de sa Muse une prêtresse de la science et de la civilisation.

Dans la seconde partie de sa carrière, son génie s'élève et grandit encore. La pureté des accents par lesquels il célebre Fanny semble présager une inspiration toute nouvelle, une conception de l'amour où l'idéal aura sa place. Parmi les sanglantes luttes de la Révolution, il met la poésie au service des grandes idées et des nobles sentiments; il célèbre d'abord avec enthousiasme la liberté naissante, puis il flétrit les excès que l'on commet en son nom; sa pitié pour les victimes lui dicte des chants d'une exquise tendresse, son indignation contre les bourreaux lui arrache des ïambes enflammés et vengeurs. La poésie n'est plus pour lui ce qu'elle était pour ses contemporains, un divertissement élégant et frivole : il lui prête non seulement la sévère gravité d'un art accompli, mais encore la religion d'un mystère. Il représente le poète en proie aux transports ardents, le front échevelé, les yeux pleins de fièvre, tantôt quittant ses amis, le jeu, la table, pour s'enfermer dans le silence et écouter la voix qui parle en lui, tantôt cherchant au fond des bois solitaires s'il pourra calmer les orages de sa tête et secouer le dieu qui l'opprime. Il conçoit le génie comme une source vaste et sublime, et qu'on ne peut tarir : de son sein jaillissent à flots pressés les images, les tours impétueux, les expressions de flamme, les mots magiques où vit et se meut et respire l'univers tout entier.

Cette idée de la poésie et de la vocation poétique annonce une nouvelle ère. Pourquoi Chénier, dont le génie s'ennoblissait toujours, n'aurait-il pas, si sa destinée se fût remplie, abordé lui-même, avant la fin du siècle, à ces plages romantiques dont il ne fit qu'apercevoir les lointains aspects? Qui sait ce qu'eussent pu être, après les fleurs brillantes de sa jeunesse, les fruits d'une maturité que l'expérience de la vie et le spectacle des choses tournaient déjà vers les aspi-

rations idéales ? Quand sa tête fut tombée sous le couteau, la Muse voulut peut-être réparer un si grand crime, elle recueillit ce qu'il y avait de plus pur dans l'âme et dans le génie d'André, et, lorsque des jours meilleurs commencèrent à luire, c'est avec cette divine étincelle qu'elle alluma l'inspiration au cœur des jeunes poètes dont une mort si précoce n'empêche pas qu'il ait été le précurseur.

CHAPITRE III

MADAME DE STAËL ET CHATEAUBRIAND

Si Jean-Jacques Rousseau, Diderot, André Chénier sont, à des titres divers, les initiateurs du XIXe siècle, Mme de Staël et Chateaubriand l'ouvrent et y président. Ils furent opposés l'un à l'autre dès le début et tenus longtemps, à juste titre, pour les représentants de deux doctrines rivales; mais, alors même que cet antagonisme aurait persisté jusqu'au bout, nous n'en devrions pas moins unir ici leurs noms comme ceux des deux écrivains qui ont fondé chez nous ce qu'on est convenu d'appeler le romantisme. C'est avec eux que commence notre littérature moderne : sentiments dont elle s'inspire, idées dont elle s'alimente, la forme aussi bien que le fond, la philosophie aussi bien que l'art, tout se renouvelle sous leurs auspices. L'une pousse au delà de son siècle des reconnaissances toujours plus hardies jusqu'à ce qu'elle découvre enfin devant elle tout l'horizon du siècle nouveau; l'autre prend d'un seul coup possession de ce nouveau siècle et y plante triomphalement l'étendard qui va rallier autour de lui les générations prochaines.

On peut marquer aisément ce que Mme de Staël tient de la société au sein de laquelle s'est formé son esprit. Le

scepticisme du XVIIIe siècle, qui ne faisait grâce à aucune des anciennes religions, en avait fondé lui-même une, celle de l'humanité. C'est par cette religion que Mme de Staël appartient tout d'abord à son temps. Elle y appartient, et c'est chez elle un trait caractéristique, par ce qu'il a d'affirmatif et d'entreprenant. Ce qu'elle saisit en lui de toutes ses forces, c'est un principe d'activité, le seul que n'eût pas miné une impitoyable analyse, c'est une foi indestructible dans la raison humaine, dans la liberté et dans la justice. Tandis que Chateaubriand, par une conversion éclatante et soudaine, se retournera brusquement contre le XVIIIe siècle pour en anathématiser de parti pris toutes les idées, toutes les traditions, Mme de Staël s'abandonne au grand courant de philosophie enthousiaste et militante qui doit la porter vers un idéal nouveau. Ce qui domine en elle, c'est la croyance en la perfectibilité humaine, et ce legs du siècle précédent, elle le transmet au nôtre. L'espérance dans « les progrès futurs de notre espèce » est à ses yeux « la plus religieuse qui soit sur terre ». Sa nature même est de croire et d'agir en vertu de sa croyance. Pendant que Chateaubriand publiait un *Essai* tout sceptique et pessimiste, où il nous montre l'humanité tournant éternellement dans le cercle des mêmes erreurs et des mêmes misères, Mme de Staël s'efforçait d'établir dans sa *Littérature* qu'une force irrésistible de perfectionnement est inhérente à notre société, et que le progrès, dont elle montrait dans l'histoire la marche ininterrompue, devait être toujours la loi des temps à venir comme il avait été celle des âges passés. C'était là l'expression suprême de la philosophie que le XVIIIe siècle laissait en héritage à Mme de Staël, et ce fut sur cette dernière, sur cette unique croyance du XVIIIe siècle, qu'elle fonda sa foi dans les destinées du XIXe.

Parmi les écrivains qui contribuèrent le plus à son éducation, nul n'exerça sur elle une influence aussi profonde que Jean-Jacques Rousseau. Les premiers essais de sa jeunesse ne sont guère que des réminiscences : c'est le sentimentalisme romanesque de Julie qui a déteint sur ses

Adèle et ses Mirza, comme ce sont les idées de l'*Emile* qui lui inspirent un peu plus tard son livre de l'*Influence des passions sur le bonheur*. Les *Lettres sur Jean-Jacques* respirent un enthousiasme exubérant que toutes les hyperboles de la rhétorique peuvent à peine satisfaire. Sans doute, elle n'admire pas Rousseau tout entier : cette prophétesse de perfectibilité ne peut se sentir en complet accord d'idées avec le philosophe qui voyait dans l'état de nature l'âge d'or du genre humain; cette missionnaire de la liberté individuelle ne saurait adopter chez l'auteur du *Contrat social* des principes politiques dont la conséquence implacable est l'asservissement de l'individu à la société; cette grande dame éprise de la vie mondaine, cette discoureuse éloquente dont l'esprit brille dans les salons, répugne à la sauvagerie misanthropique et solitaire où l'hypocondre Jean-Jacques s'était de bonne heure retranché. Ce qui passe tout naturellement de Rousseau en elle, c'est ce qu'il y avait chez lui de tendresse passionnée, d'expansion sentimentale, d'invincible confiance en la bonté native de l'homme. Elle répudie tout ce qui, dans la philosophie de son maître, est intolérance, pessimisme, défi d'un maniaque à la civilisation; mais elle adopte tout ce que cette philosophie a de fortifiant, de consolateur, de propre à relever notre nature, tout ce qui peut s'accorder avec son optimisme inné, son ardeur généreuse et confiante, son rêve d'une humanité toujours plus heureuse et toujours meilleure, sa foi dans le triomphe définitif de la vérité sur l'erreur et du bien sur le mal.

C'est aussi de Jean-Jacques, auquel la rattachent d'ailleurs les affinités de la race et l'éducation religieuse, qu'elle tient un spiritualisme à l'épreuve du doute, à l'abri de toute défaillance. Quand elle débute, sa profession de foi est celle du vicaire savoyard. Profondément imbue de l'idée morale, elle est spiritualiste non seulement parce qu'elle croit en Dieu et en l'âme immatérielle, mais encore parce qu'elle conçoit une religion toute d'esprit et de sentiment qui n'a besoin ni de pompe ni de symboles, et qui est une

communion intime de l'homme avec Dieu. De ce spiritualisme qui fait le fond même de sa nature, elle penchera de plus en plus vers le christianisme, sinon pour en adopter les dogmes, au moins pour en revêtir l'esprit; mais — c'est ce qui la distingue de Chateaubriand — si elle peut devenir chrétienne, elle ne sera jamais catholique.

Bien jeune encore, Mme de Staël fut témoin de la Révolution. Elle salua avec enthousiasme les revendications légitimes et les pacifiques conquêtes; plus tard, elle se garda d'imputer aux principes les crimes des hommes. Le lendemain même de la Terreur, elle publie son livre de la *Littérature*. Et que veut-elle y prouver? Laissons-la parler elle-même : « Que la raison et la philosophie acquièrent toujours de nouvelles forces à travers les malheurs sans nombre de l'espèce humaine. » Les plus violents excès de la période révolutionnaire ne refroidissent même pas chez elle cette foi dans le progrès qui demeure le plus puissant ressort de son activité intellectuelle et morale. Les démentis apparents de l'histoire contemporaine se heurtent contre ses convictions sans les ébranler.

Elle fut révoltée par les crimes, mais attendrie par les misères et les douleurs. La sympathie native de son âme s'apitoya. De là, cette mélancolie, non inerte, mais active, non égoïste et morbide, mais généreuse et saine, dont elle vante déjà la robuste fécondité, ce goût de tristesse grave que va développer en elle une initiation plus intime à « l'esprit du Nord ». En même temps, son intelligence avide s'élançait par delà la Révolution, cherchant à entrevoir les perspectives nouvelles qu'une aussi profonde crise ouvrait à l'esprit, pour s'y engager la première et y guider ses contemporains. Avec le don des intuitions vives et impétueuses qui éclairent d'un trait tout l'horizon, elle a une faculté de s'approprier aux divers milieux intellectuels, un empressement à tout sentir, une aptitude à tout comprendre, qui la prédestinaient à être la grande inauguratrice de l'ère nouvelle. La voilà qui répudie ses origines toutes mondaines et classiques pour fraterniser avec la démocratie naissante.

Son goût, naturellement libéral et hospitalier, s'élargit de plus en plus. Elle sent que l'esprit républicain permettra de « transporter dans la littérature des beautés plus énergiques, un tableau plus philosophique et plus déchirant des événements de la vie ». L'introduction d'une nouvelle classe dans le gouvernement de la France peut, au premier coup d'œil, simuler la barbarie; mais cette barbarie féconde porte dans ses flancs une autre forme de société, et à cette société nouvelle doit répondre une nouvelle esthétique, plus libre, plus variée, qui permettra de « reculer les bornes de l'art ». La tragédie de Racine, quelque admiration qu'elle mérite, ne peut survivre au régime social qui l'a vue fleurir : c'est là ce que Mme de Staël a compris, ce qu'elle explique à son temps, et, loin de se répandre en stériles regrets sur un passé qui ne saurait renaître, elle travaille avec confiance à un avenir dont elle a deviné le sens.

Sa naissance, son éducation, son milieu, les vicissitudes de son existence, défendirent de tout temps Mme de Staël contre les préjugés et les dédains du purisme. Il faut rapporter à ces influences diverses l' « européanisme » intellectuel qui est un des traits caractéristiques de son esprit et de l'action qu'elle exerça sur notre littérature. Appartenant par sa famille à une cité toute cosmopolite, sa religion ne la dépaysait pas moins que ses origines : elle avait été élevée par une mère strictement calviniste dans un pays où le catholicisme marquait toute chose de son empreinte, aussi bien les doctrines littéraires que les institutions politiques et sociales. La plus grande portion de sa vie, à partir de la Révolution, s'écoula à l'étranger. Elle passa en Suède, en Russie, en Angleterre; elle demeura en Italie; elle fit en Allemagne un séjour de longue durée. Quand elle rentrait en France, un ministre de l'empereur lui déclarait que « l'air du pays ne lui convenait pas ». Elle eut pour amis des Genevois comme Sismondi et Benjamin Constant, des Bernois comme Bonstetten, des Allemands comme Schlegel, dont elle fit même le précepteur de ses

enfants; et quelle action un tel entourage ne devait-il pas exercer sur ce génie essentiellement curieux, toujours en quête d'aperçus nouveaux, d'idées originales, et qu'un goût moins sûr que hardi ne défendait pas toujours contre des sympathies trop empressées?

C'est par l'influence de l'Italie que Mme de Staël fut initiée à la beauté plastique. Sans doute, cette incorrigible *penseuse* n'en continua pas moins de préférer la « littérature à idées » mais le sens de la forme s'éveilla dès lors en elle, et sa prédilection pour les écrivains philosophes ne l'empêcha plus d'apprécier ceux qu'avait séduits l'idole de l'art. Sans le voyage en Italie, Delphine ne serait point devenue Corinne. C'est par l'influence de l'Allemagne que le sentiment, l'enthousiasme, la religion mystique du beau, l'emportèrent définitivement sur ce goût d'analyse, auquel on reconnaissait toujours en elle, malgré ses protestations, l'esprit persistant du XVIIIe siècle. Mme de Staël eut pour mission d'inoculer au génie français une foule de sentiments et d'idées que son cosmopolitisme empruntait de tout pays pour les accommoder au nôtre. « Désormais, a-t-elle dit elle-même, il faut avoir l'esprit européen. »

En la suivant dans le développement graduel de son esprit pour noter au passage les éléments divers qui y concourent, nous ne devons pas oublier ce qu'elle doit à Chateaubriand. Mais, si Chateaubriand lui enseigna le pouvoir des mots, lui révéla les secrets de la phrase, les prestiges des belles lignes et des rythmes harmonieux, il ne fut pour rien dans l'évolution morale qui l'inclinait de plus en plus vers le christianisme. C'est là, chez elle, un penchant natif, et qui se développe de lui-même. Dès la *Littérature* elle manifestait ses sympathies pour la religion chrétienne, à condition d'en retrancher ce qu'elle appelle les inventions sacerdotales. Et quoi de plus profondément chrétien, dans le sens intime du mot, que cette fatigue de tout ce qui se mesure, ce sentiment de ce qu'il y a d'incomplet dans notre destinée et d'inassouvi dans nos désirs, auquel elle attribue « les plus grandes et les plus belles choses que l'homme ait faites »?

D'ailleurs, alors même que le christianisme l'attire le plus fortement, qu'elle le considère comme « la source même du génie moderne », dans ces pages de l'*Allemagne* qui s'en inspirent avec tant de ferveur, sa conception religieuse n'offre aucune ressemblance avec celle de Chateaubriand. Ce qu'elle oppose à la pompe du paganisme, ce n'est point l'éclat de je ne sais quel Olympe catholique, mais « la douleur, l'innocence, la vieillesse, la mort d'un chrétien ». Pour convertir un incrédule, elle l'enverra, non pas dans une superbe cathédrale où la fumée de l'encens, la magnificence des décors, les mystiques sonorités des orgues, s'accordent pour enchanter nos sens et pour éblouir notre imagination, mais dans une pauvre église de campagne, dans une église toute nue où la présence de Dieu se révèle sans images et sans artifices à quelque humble auditoire de paysans. Pour elle, « le sanctuaire du christianisme est au fond de l'âme ». Plus profondément religieuse que Chateaubriand, elle l'est surtout par le cœur comme Chateaubriand par l'imagination.

Si nous nous expliquons maintenant sous quelles influences se développa son génie, nous comprendrons plus aisément quelle part lui revient dans le mouvement littéraire du siècle.

Pour résumer d'un mot son rôle, nous pourrions dire qu'elle initia la France à « l'esprit septentrional ». Dans sa *Littérature* elle consacrait déjà plusieurs chapitres aux poètes d'outre-Manche et d'outre-Rhin. Quant à son livre sur l'Allemagne, c'est un dithyrambe passionné en l'honneur du génie germanique. L'Allemagne nous était restée jusqu'au début du XIXe siècle presque entièrement inconnue. Voltaire n'avait guère eu de relations littéraires qu'avec Gottsched, disciple fidèle du goût classique. Les Idylles de Gessner et la *Messiade* pénétrèrent plus tard en France; l'Assemblée nationale décerna à Schiller en même temps qu'à Klopstock le titre de citoyen français; mais, si quelques grands noms étaient parvenus jusqu'à nos oreilles, le mouvement d'idées qui venait de s'opérer en dehors de notre

influence et même dans un sens contraire à notre tradition, nous avait complètement échappé : ce fut Mme de Staël qui nous le révéla.

Mieux qu'aucun de ses contemporains, l'auteur de l'*Allemagne* sent le besoin d'une rénovation. « La stérilité dont notre littérature est menacée ferait croire, dit-elle, que l'esprit français a besoin maintenant d'être régénéré par une sève plus vigoureuse. » Elle veut emprunter au génie du Nord le sérieux et la profondeur, qui, d'après elle, en sont les caractères distinctifs. Toute sa philosophie littéraire se rapporte à la division qu'elle établit dès le début : d'une part, la poésie imitée des anciens, de l'autre, celle qui doit sa naissance à l'esprit du moyen âge ; d'une part, « la poésie qui, dans son origine, a reçu du paganisme sa couleur et son charme », de l'autre, « celle dont l'impulsion et le développement appartiennent à une religion essentiellement spiritualiste ». A cette vue se rattache déjà la *Littérature*, et l'auteur y avoue hautement que « toutes ses impressions, toutes ses idées, la portent de préférence vers le Nord ». Lui reproche-t-on de renier les traditions domestiques, de trahir le génie français, elle répond qu'élever autour de la France une sorte de grande muraille, c'est en faire une nouvelle Chine. On peut, d'ailleurs (et c'est ce qu'elle ajoute), respecter les vrais principes du goût classique, tout en admirant « ce qu'il y a de passionné dans les affections que les Septentrionaux éprouvent, de profond dans les pensées qu'ils conçoivent », tout en inculquant à notre littérature « ce qu'offre de beau, de sublime, de touchant, la nature sombre qu'ils ont su peindre ». Elle est loin de vouloir que nous nous asservissions au Nord : les idées nouvelles que nous fournira l'Allemagne, « patrie de la pensée », nous devrons les modifier à notre manière et leur imprimer notre marque, mais en dépouillant nos superstitions indigènes, en élargissant notre critique, en cessant de regarder « le siècle de Louis XIV comme un modèle de perfection au delà duquel aucun écrivain éloquent ni penseur ne pourra jamais s'élever ».

Dès sa *Littérature*, Mme de Staël avait été accusée de présenter « une poétique nouvelle ». Elle a beau s'en défendre, c'est bien une nouvelle poétique qu'elle apporte en effet au nouveau siècle. Mais elle ne substitue point des règles à d'autres regles, des formules neuves à de vieilles formules. Émanciper l'art en l'affranchissant des formules et des règles, tel est justement le caractère original de cette poétique pour laquelle le vrai bon goût n'est que l'observation raisonnée de la nature. Elle reproche aux législateurs du classicisme une critique purement négative qui « ne s'attache qu'à ce qu'il faut éviter », qui masque le temple même de l'art par un laborieux échafaudage de préceptes stérilisants et pédantesques. Elle trouve qu'il y a trop de freins en France pour des coursiers si peu fougueux. Elle dit leur fait aux unités dramatiques : s'y assujettir, c'est préférer une symétrie factice à la vérité de l'action, c'est sacrifier le fond à la forme comme dans les acrostiches. Elle demande sur la scène des sujets plus appropriés au public, moins de pompe, un naturel qui ne craigne pas d'aller parfois jusqu'à la vulgarité pour relever l'effet du sublime, des caractères complets au lieu de passions abstraites, de véritables hommes au lieu de « marionnettes héroïques », moins de logique dans les personnages et de géométrie dans la coupe de l'action. Sortant de la tragédie et de la comédie, dont la forme classique lui semble artificielle, du genre descriptif et didactique, où elle reconnaît que nous avons excellé, Mme de Staël annonce le grand élan poétique de notre siècle; elle convie les générations prochaines à ce lyrisme qui déborde d'un cœur inspiré en effusions involontaires et soudaines « comme les chants de la Sibylle ou des prophètes ». Elle veut qu'on fasse œuvre de poète en s'abandonnant à son inspiration, et qu'on juge d'un poème par l'impression qu'on en reçoit. A un ouvrage médiocre et correct, elle en préfère un dont les taches et les défauts sont rachetés çà et là par quelque trait de génie. Elle oppose le sentiment au mécanisme, l'abandon du cœur aux dextérités de l'esprit, la candeur de la nature aux procédés factices de l'art.

Dans le fond, sa préoccupation essentielle, c'est la morale. Elle y revient toujours et y ramène tout. Son art poétique peut se résumer tout entier dans cette exhortation qu'elle adresse aux poètes : « Soyez vertueux, croyants, libres, respectez ce que vous aimez, cherchez l'immortalité dans l'amour et la Divinité dans la nature; sanctifiez votre âme comme un temple. » Elle se prend à l'ironie qui réduit tout en poussière. Elle a compris que le temps est passé des plaisanteries plus ou moins piquantes contre ce qui est sérieux, noble et divin. Elle annonce une doctrine de croyance et d'enthousiasme qui confirme par la raison ce que le cœur nous révèle. Elle déclare qu'on ne rendra désormais quelque jeunesse à l'humanité qu'en retournant à la religion par la philosophie et au sentiment par la raison. La première condition pour renouveler l'art et la poésie consiste à régénérer la vie interne de l'âme. Or c'est de religion et de sentiment que l'âme vit. Nos poètes classiques ont su mettre en vers l'esprit d'une société raffinée et brillante ; à la poesie romantique, qu'elle exalte chez d'autres peuples et dont elle pressent chez nous une prochaine floraison, il est resté tout le domaine des impressions solitaires, des rêveries lointaines, des contemplations recueillies et pieuses.

Tel est l'idéal vers lequel Mme de Staël se tourne de plus en plus. Ame tout en dehors, improvisatrice ardente, vaillante nature de guerrière toujours en mouvement et en action, la voilà qui fait de la « mélancolie » le sceau par excellence de l'élection divine, un signe de profondeur aussi bien qu'un gage de fécondité. Dans l'*Allemagne*, ce qui inspire toute son esthétique comme toute sa morale, c'est le sentiment de l'infini, « véritable attribut de l'âme », source du génie et de la vertu.

Cet infini, elle ne le sent pas seulement en elle, mais aussi dans l'univers. Son cœur se met en communion avec la nature extérieure. Nous l'entendons célébrer avec enthousiasme ces scènes et ces spectacles du monde visible sur lesquels son œil ne se serait jadis même pas arrêté. Mais ce qu'elle y voit, ce ne sont point, comme Chateaubriand,

des lignes et des couleurs, c'est une âme qui vient chercher la sienne et s'entretenir avec elle. Elle n'admire ni ne traduit ce qui est purement sensible; elle n'a ni crayon pour tracer les contours, ni pinceau pour reproduire les nuances et les reflets, ni gamme de sonorités infinies pour rendre les accords. Elle considère l'univers comme un assemblage de symboles dont la forme lui est indifférente et qui n'ont d'intérêt à ses yeux que par l'idée dont ils sont les signes. Elle trouve je ne sais quel rapport entre l'azur des cieux et la fierté du cœur, entre un rayon de lune qui repose sur la montagne et le calme de la conscience ; et, vers le soir, quand, à l'extrémité du paysage, le ciel semble toucher de si près à la terre, son imagination se figure par delà l'horizon un asile de l'espérance, une patrie de l'amour, un sanctuaire de l'immortalité. « C'est, dit-elle, cette alliance secrète de notre âme avec les merveilles de l'univers qui donne à la poésie sa véritable grandeur » ; et elle compare le poète à ces « sorciers » dont toute la magie consiste en une intimité si étroite avec les éléments, qu'ils découvrent les sources par l'émotion nerveuse qu'elles leur causent.

Moraliste dans l'âme, Mme de Staël est, pour user de son expression favorite, un grand « esprit penseur », elle n'est point un grand écrivain. La rapide succession des pensées et des sentiments qui se pressent sous sa plume ne lui laisse pas le temps de songer à la forme dont elle les revêt, et elle n'en a pas plus le goût que le temps. Sa sensibilité est trop vive et sa conception trop prompte : chez l'artiste pur il y a nécessairement quelque paresse de l'intelligence, quelque indifférence du cœur. Elle a trop de candeur et de spontanéité : chez l'artiste pur il y a nécessairement (qu'on prenne le mot au sens étymologique) une certaine dose d'hypocrisie. Mme de Staël écrit comme elle parle et sans pouvoir mettre dans son style la vivante action de sa parole. Ses plus beaux livres n'ont pas été écrits; c'étaient ses improvisations. Nul écrivain n'a plus fait qu'elle pour l'art, en ce sens qu'aucun n'a jamais répandu autour de lui des idées plus fécondes et plus vivifiantes. Mais ces idées, paradoxales quand elle

les exprimait la première, devinrent banales vingt ou trente ans plus tard. Elles ne lui appartiennent plus. Elles sont tombées dans le domaine commun, et personne n'a besoin d'ouvrir la *Littérature* ou l'*Allemagne* pour les y trouver. Suivant la profonde parole de Buffon, c'est le style qui est propre à l'homme. Or Mme de Staël n'a pas de style. Voilà pourquoi, de tout ce qu'elle laissa après elle, sa mémoire seule semble promise à la postérité. Aucun écrivain n'est plus célèbre, aucun n'est, en réalité, moins connu. On consent à l'admirer de confiance, mais qui la lit encore ? Elle a discouru la plume à la main, et des causeries écrites, si éloquentes qu'elles soient, ne feront jamais un monument. Aussi, bien supérieure à Chateaubriand pour l'étendue et la fécondité de l'esprit, elle ne vivra sans doute que par le nom.

Mme de Staël n'en a pas moins exercé sur le mouvement littéraire de notre temps une influence plus profonde et plus diversifiée que Chateaubriand lui-même. Unissant le XVIIIe siècle au XIXe, elle a conservé du premier ce qu'il contenait de plus noble et de plus pur, elle a découvert pour le second les inspirations nouvelles où il devait puiser. Élans de l'âme vers l'infini, méditations ferventes, tendres intimités, n'est-ce pas là ce que le nouveau siècle allait exprimer, avec cette émotion religieuse dont elle avait rouvert la source ? Mais la régénération du sentiment poétique n'est qu'une partie de son œuvre. Elle a contribué plus que personne à cette émancipation de l'art qui fut le mot d'ordre de la génération suivante. Elle a fait la guerre aux préjugés littéraires avec une chaleur d'éloquence et une justesse de vues qui assuraient dès lors la victoire du romantisme. D'une intelligence trop compréhensive pour être systématique, elle a amorcé des voies dans tous les sens. Elle a mis sa gloire à tout deviner et à tout saisir, ou plutôt c'était là le rôle prédestiné de cette âme sympathique, de cet infatigable esprit. En affranchissant l'art, elle a du même coup renouvelé toute notre philosophie littéraire. Le premier de ses grands ouvrages instituait une critique

nouvelle qu'elle appliqua bientôt après dans le second, la critique moderne, notre critique explicative et éclectique, moins jalouse de juger que de comprendre, ne se piquant ni de théories absolues ni de conclusions décisives, se prêtant d'elle-même à l'infinie variété des caractères et des talents plutôt que de violenter la nature pour obtenir à tout prix un trompe-l'œil d'unité artificielle et raide.

Retremper la vie intime du cœur et le sentiment religieux, délivrer l'art des règles étroites et des formules stériles, renouveler l'esprit de la critique littéraire, telle est à grands traits l'œuvre de Mme de Staël. S'il ne doit rester d'elle qu'un nom, ce nom sera toujours celui d'un grand initiateur. Elle a inauguré dans les directions les plus diverses le mouvement intellectuel et moral de notre époque. Elle a ensemencé le siècle d'idées fécondes; elle a donné comme une nouvelle âme à notre poésie.

Si l'on peut dire que Mme de Staël, dont l'esprit est allé sans cesse se développant, a réalisé pour elle-même, dans la suite de son progrès intellectuel et moral, cette théorie de la perfectibilité qui fut le fondement même de sa philosophie, ce qui frappe au contraire dans Chateaubriand, c'est la fixité des vues d'après lesquelles il compose sa vie aussi bien que ses ouvrages. Ce XIXe siècle que Mme de Staël veut unir au XVIIIe, Chateaubriand l'y oppose. Il est le promoteur d'une réaction pour laquelle tout accommodement serait une trahison et un sacrilège. Et même, en se tenant à ce point de vue, son *Essai sur les révolutions* pourrait fort bien rentrer dans l'unité de son œuvre, puisqu'il est dirigé tout entier contre la doctrine du progrès, dernier mot de la philosophie que le XVIIIe siècle léguait au nôtre. Si Chateaubriand n'y est pas encore chrétien, il semble, après tout, que l'état moral dont témoigne l'œuvre soit très favorable à la conversion, et qu'un jeune homme si douloureusement sceptique ne doive pas regimber contre les aiguillons de la grâce.

Cette théorie de la perfectibilité qu'il attaque dans

l'*Essai* en vertu de son scepticisme, il la réfutera bientôt, dans le *Génie du christianisme*, en vertu de sa foi chrétienne A cette époque, Mme de Staël en était l'interprète le plus en vue, et c'est contre elle qu'il se tourne. Il se pose en antagoniste naturel du XVIIIe siècle, qu'elle représente ; il profite d'une polémique entre elle et Fontanes, son ami, pour prendre lui-même parti et position. Il écrit sa lettre au *Mercure* : dans cette lutte qu'il va soutenir contre la philosophie rationaliste, c'est son premier coup d'épée. « Vous n'ignorez pas, dit-il, que ma folie à moi est de voir Jésus-Christ partout comme Mme de Staël la perfectibilité. » Voilà Chateaubriand tout entier. Il est, dès 1800, l'apologiste de la religion chrétienne ; il le sera toute sa vie et dans tous ses ouvrages, depuis le *Génie du christianisme* jusqu'à la *Vie de Rancé*. Il est le chevalier de la Croix, et, lors même qu'il aura de longs accès de doute et de désespoir, il restera fidèle par point d'honneur, sinon par foi, moins sensible au reproche d'impiété qu'à celui de félonie.

Ce qu'il y a de plus significatif dans ce christianisme, qui sonne parfois un peu creux, c'en est la conception tout artistique et décorative. Nous touchons là au caractère essentiel de Chateaubriand, à ce qui fait l'originalité propre de son génie. Il a au plus haut degré ce goût et ce sens de la beauté plastique qui manquaient à sa rivale. La première, avec son impatience avide, parcourt sa vaste carrière en tout sens, saute d'un aperçu à un autre, s'épuise et se dévore elle-même ; le second a circonscrit tout d'abord son domaine, et, dans les limites qu'il s'est tracées, il l'embrasse tout entier d'un coup d'œil ; il est maître de lui-même, il sait régler son élan d'avance, se contenir et même se contraindre. Mme de Staël ouvre des vues, Chateaubriand ordonne des formes. Mme de Staël est une idéologue, Chateaubriand est avant tout un artiste.

Il l'est dans sa vie elle-même, qu'il arrange et dispose pour l'effet. Des amours fatales ou grandioses, un voyage de découverte à travers les solitudes du Nouveau-Monde, un chemin de Damas tout inondé de rayons et tout éclatant

de tonnerres, un duel à mort avec le maître omnipotent de l'Europe, un pèlerinage éblouissant de Paris à Jérusalem en passant par Athènes et par Memphis, l'auréole chrétienne et le reflet de la Muse grecque, les triomphes de l'ambition et puis le dédain du pouvoir, plus glorieux que le pouvoir même, une apothéose, soignée et ménagée de longue main, qui prosterne tout un siècle aux pieds d'un homme : telle fut son existence depuis les légendes imposantes et sombres du berceau jusqu'à cette tombe que, par un dernier prestige, l'illustre poète s'était fait préparer en face de l'Océan, comme si tout autre voisinage eût été une insulte à ses cendres.

On peut signaler maints écarts dans la vie de Chateaubriand, maints défauts dans son caractère; mais, dans l'une pas plus que dans l'autre, on ne saurait trouver aucune tache. Les vertus qu'il pratique n'ont rien de bourgeois; plus éclatantes que solides, ce sont celles qui doivent le mieux rehausser et faire valoir son génie. Elles se résument toutes dans le sentiment de l'honneur, qui, à travers tant de caprices et tant d'imprudences, le préserva toujours des compromissions vulgaires. Chateaubriand joua un personnage; il introduisit le romantisme jusque dans les affaires d'État; il ne vit trop souvent dans la politique qu'une occasion de parade grandiose. Ses inconséquences de conduite, son amour des postures, les raffinements de sa vanité, les impatiences et les saccades de son ambition, toutes ses contradictions et toutes ses faiblesses, sont, après tout, celles d'un poète et d'un acteur; et, si l'homme privé est en lui égoïste, orgueilleux, inégal, si l'homme public manque de tenue et de teneur, peut-être même de gravité, l'acteur et le poète prêtent à son existence tout entière, vue d'en dehors à titre de spectacle, une noblesse d'attitude et un prestige de générosité qui se sont toujours alliés chez lui à la grandeur du talent.

Chateaubriand est à la fois personnel par le caractère et « objectif » par le génie. Personnel, c'est ce que montre suffisamment son œuvre. Il y est toujours en scène. Il se

peint dans tous ses héros, il pose pour toutes ses créations. Lui-même se compare à ces animaux qui, « faute d'aliments extérieurs, se nourrissent de leur propre substance ». Mais il sait pourtant se détacher de lui-même et choisir pour se peindre ses plus belles et ses plus nobles attitudes. Il ne s'abandonne jamais ; jamais, chez lui, l'émotion du moment ne s'épanche en liberté ; jamais il n'improvise ses larmes. « Je pleure, dit-il, mais c'est au son de la lyre d'Orphée. »

Puisque Chateaubriand s'est complu dans le personnage de René, qui, sous ce nom ou sous d'autres, reparaît de poème en poème comme la figure caractéristique de son œuvre, comparons-le, ce type du désenchantement et de l'inanité morale, à l'Oberman de Sénancour, et voyons ce qu'était le véritable René avant que l'imagination charmeresse et l'art éblouissant d'un poète vinssent illuminer sa brume et la changer en auréole. Chateaubriand n'a point affecté sa tristesse. « Je crois, disait-il, que je me suis ennuyé dès le ventre de ma mère. » Il est « le grand inspiré de la mélancolie », celui qui ne peut pas être consolé. L'âme de René, cette âme démesurée que toute limite gêne comme un obstacle et blesse comme un affront, dont l'activité s'use sans fruit, qui meurt de ses désirs sans pouvoir, non seulement les satisfaire, mais même les préciser, c'est sans doute celle de Chateaubriand lui-même avec toutes ses misères aussi bien qu'avec toutes ses grandeurs, avec cette capacité d'infini qui restera toujours vide. Pourtant, comme sa sincérité laisse paraître l'artiste ! Comme elle se complaît à l'arrangement, à l'apprêt, à la draperie, à la recherche de l'effet pittoresque ! Oberman s'abîme dans une contemplation morne; il ne prétend point se parer de sa douleur; il ne montre pas avec orgueil sa blessure; la mélancolie répand autour de lui je ne sais quelle tristesse terne et aride. René, au contraire, caresse le mal dont il gémit. Il ne peut pas, mais il ne veut pas non plus être consolé; ou plutôt, si le malade souffre, le poète le berce en lui chantant ses souffrances avec une magnificence de paroles qui les rendent en-

viables et glorieuses. René, c'est un chevalier que poétisent sa naissance, la gloire de ses armes, ses voyages lointains et mystérieux au pays du soleil levant, c'est l'amant fascinateur qui inspire fatalement les irrésistibles passions, c'est un front que marque le sceau du génie, c'est, entre tous, le confident des dieux et l'élu de la Muse. — Et son irrémédiable tristesse? Sans doute; mais Oberman était la victime de l'ennui, et lui, il en est le héros.

Le christianisme de Chateaubriand, ce christianisme qui fait l'unité morale de toute son œuvre, se rattache à un idéal où la raison n'est pour rien, où le cœur lui-même est pour beaucoup moins que l'imagination. Nous ne renouvellerons pas contre lui les accusations que ses adversaires ne se firent pas faute de lui lancer quand ils virent le sceptique et le fataliste de l'*Essai* se poser en champion de la foi chrétienne. Nous croyons à la sincérité du poète; nous croyons qu'il a réellement pleuré et qu'il a réellement cru, qu'il a cru parce qu'il avait pleuré. Certes, la foi de Chateaubriand n'est pas celle d'un Bossuet. Il a des défaillances, des accès de découragement. A de certains jours il est repris par ce pessimisme fondamental qui tourne chez lui tantôt à l'incrédulité absolue, tantôt à un christianisme exalté. Lui-même l'a dit : « Cette alternative de doute et de croyance a fait longtemps de ma vie un mélange de désespoir et d'ineffables délices. » Mais, si fréquentes qu'aient pu être les éclipses de sa foi, c'est la foi pourtant qui lui a inspiré son œuvre et tout particulièrement ce *Génie du christianisme* qu'il composait en expiation de l'*Essai*. Ce que nous suspectons en Chateaubriand, ce n'est pas la sincérité d'une ferveur qu'il pousse jusqu'au mysticisme, jusqu'à la superstition mythologique; c'est la solidité, c'est presque le sérieux de la conviction religieuse.

Toute l'argumentation, dans le *Génie du christianisme*, est déraisonnable, absurde, puérile. La divinité de la religion chrétienne peut-elle se démontrer par les migrations des oiseaux? Que le serpent rampe, cela suffit-il vraiment pour établir le péché originel? Le célibat des prêtres est-il

bien autorisé par la virginité des abeilles? Ajoutons aux « preuves » des descriptions de tournois et autres tableaux poétiques, des élans de sentimentalité et des accès d'enthousiasme : voilà la démonstration de Chateaubriand. A cette apologie du christianisme, c'est un roman d'amour, *Atala*, qui sert de préface, et l'on croit faire passer *René* pour une œuvre d'inspiration chrétienne en prétendant nous y montrer les funestes effets des passions dans un cœur que la grâce n'a pas touché. Mais Chateaubriand se souciait peu de verser le poison dans le calice. Du christianisme il n'a jamais vu que les « beautés ». Il le traite en artiste; il y cherche des motifs brillants, de riches décors. Le sanctuaire se convertit en musée, les Saintes Ecritures en dictionnaire de mythologie. Parti pour un pieux pèlerinage dans la Palestine et au tombeau du Christ, le poète nous arrête chemin faisant, à chaque paysage historique ou pittoresque, et il nous confesse à la fin qu'il allait en Terre-Sainte se préparer des couleurs, chercher une gloire qui le fît aimer.

Prenons Chateaubriand pour ce qu'il est. Il ne compose pas un traité de théologie; il fait une œuvre d'art chrétien, mais avant tout une œuvre d'art. Ce qu'il se propose de prouver dans le *Génie du christianisme*, c'est que, de toutes les religions qui ont jamais existé, la religion chrétienne est la plus poétique. A la fin du XVIIIe siècle, le christianisme passait pour une superstition gothique et puérile : Chateaubriand n'en démontra pas la vérité, comme l'avait jadis entrepris Pascal, il ne voulut qu'en faire ressortir les beautés sentimentales et esthétiques. Au lieu de pénétrer, comme l'auteur des *Pensées*, dans l'âme même de l'homme, il se prit au monde extérieur, aux belles apparences, à tout ce qui charme les sens. C'est une méthode d'artiste, opposée à celle du philosophe; c'est la méthode « romantique ». Bonald, qui cherchait à prouver le christianisme par des faits, non par des images, par des raisonnements, non par des artifices et des prestiges, compare la religion, telle que la représente Chateaubriand, avec une reine qui se montre à son peuple dans une cérémonie

solennelle, la couronne au front, tout étincelante d'or et de pierreries. L'auteur du *Génie* et des *Martyrs* ne convainc pas l'entendement, il trouble la sensibilité, il éblouit l'imagination. Dans *Atala*, au moment où l'on célèbre les mystères divins, « le soleil sort d'un abîme de lumières, et son premier rayon rencontre l'hostie consacrée que le prêtre, en cet instant même, élevait dans les airs » : on peut dire de Chateaubriand qu'il a doré l'hostie catholique.

Sa religion n'est en réalité qu'une esthétique. Son esthétique elle-même est celle d'un pur artiste, épris avant tout de noblesse et d'harmonie. Il a l'admiration assez large pour goûter le beau sous quelque forme qu'il se présente; mais ses prédilections vont à la beauté classique. Le premier il a rendu sa place au xviie siècle méconnu, et, s'il le met au-dessus du xviiie, ce n'est pas seulement par aversion pour la philosophie de Voltaire et de Diderot, c'est aussi parce que l'art de Diderot lui semble inférieur à celui de Bossuet et l'art de Voltaire à celui de Racine. Cet ancêtre du romantisme veut renouveler la tradition, mais sans la déformer. Il est pour la distinction et la hiérarchie des genres; il soutient l'unité dramatique et même les unités; il se déclare contre le mélange du comique et du tragique; il ne veut pas admettre le laid comme partie intégrante de l'œuvre d'art. Dès le début du siècle, il voyait le monde des lettrés divisé chez nous en deux écoles, l'une « qui n'admirait que des ouvrages étrangers », l'autre qui continuait la tradition du xviie siècle; et c'était à la seconde qu'il se rattachait, pourvu qu'on lui permît quelques amendements. Lui-même définit son rôle quand il dit qu'« un homme marchant avec précaution entre les deux lignes, en se tenant toutefois beaucoup plus près de l'antique que du moderne », pourrait ainsi « marier ces deux écoles et en faire sortir le génie d'un nouveau siècle ».

Restaurateur du christianisme et du moyen âge, Chateaubriand est en même temps le révélateur de la beauté grecque. Son épopée catholique rajeunit la mythologie païenne avec une souveraine magie de style et de senti-

ment. Chantre du merveilleux biblique, il sacrifie aux habitants de l'Olympe : il se confesse dans les cathédrales d'une dévotion idolâtre aux dieux du Panthéon grec. Sa poétique est chrétienne par le fond; mais comme il voudrait faire passer dans les œuvres qu'elle inspire un reflet de la beauté païenne! On sent qu'il a lu l'*Iliade* et *Œdipe roi* avec non moins de ferveur que la Bible. Ses maîtres sont Homère et Sophocle. Dans les *Martyrs*, tout ce qui touche à la mythologie hellénique est charmant de fraîcheur, de grâce animée, d'aimable et vif coloris; tout ce qui relève du merveilleux chrétien est embarrassé, lourd, froid, pénible, en même temps laborieux et enfantin. Dans l'*Itinéraire*, son paganisme natif le reprend dès qu'il aborde aux côtes de la Grèce. L'exaltation qu'il manifeste devant les souvenirs les plus précieux et les plus sacrés de l'antiquité chrétienne est parfois celle d'un homme qui se monte à plaisir et dont la tête seule est prise. En Grèce, au contraire, l'ivresse n'a rien de factice : le cœur et l'imagination sont également en fête. Point de tirades contraintes et de froides déclamations. Ce n'est pas ici l'enthousiasme qui se rendrait suspect, ce seraient plutôt les restrictions par lesquelles il veut après coup se le faire pardonner. Il est parti avec le bâton du pèlerin, et, dans ses doigts, ce bâton s'est changé en thyrse.

Amoureux des belles formes et des harmonieux contours, Chateaubriand est le maître de toute notre école pittoresque moderne. Sans doute, d'autres l'avaient précédé : Buffon, Rousseau, Bernardin. Mais la majesté de Buffon ne va pas sans quelque froideur; Rousseau, non moins ample que Buffon, plus riche et plus gracieux, est encore un peu simple et uni dans ses descriptions de la nature; il lui manque ce que Sainte-Beuve appelle le reflet et le velouté. Quant à Bernardin, lui-même disait (et qu'importe si ce n'était pas sans quelque ironie?) : « Je n'ai qu'un petit pinceau, M. de Chateaubriand a une brosse ». Nous trouvons dans Chateaubriand la majesté de Buffon sans sa froideur, l'amplitude et la richesse de Jean-Jacques

avec le nuancé de Bernardin. Pas d'aspect auquel ne se prête son génie pittoresque, pas de cieux qui ne lui aient fourni quelque inoubliable tableau. Savanes et forêts vierges du Nouveau-Monde, ruines de Sparte, montagnes de la Sabine « qu'enveloppe une lumière diaphane », Terre-Sainte avec ses solitudes « où des figuiers clairsemés étalent au vent brûlant leurs feuilles noircies », désolation grandiose de la campagne romaine, « horizons bas et plats de la Germanie », Chateaubriand a parcouru le monde d'un bout à l'autre, et chacune des contrées qu'il a traversées, il en emportait avec lui l'image saisissante et définitive qu'il sait nous rendre d'un seul coup de pinceau.

On lui reproche son inexactitude. Si la fidélité consiste à reproduire trait pour trait, Chateaubriand n'est pas un peintre fidèle. Bien qu'il recherche plus que nul de ses devanciers le détail précis, souvent même le détail technique, c'est l'impression d'ensemble qu'il veut avant tout obtenir. Sans scrupule, il ajoute ou retranche à la nature; il la corrige. Il modifie ses souvenirs, il accommode ses paysages à l'effet qu'il veut produire. Ce serait un défaut chez un géographe.

La vérité ne consiste pas dans l'exactitude matérielle de chaque petit trait, mais dans l'impression générale qui résulte du tableau. Sainte-Beuve compare un chapitre du *Voyage d'Anacharsis*, celui d'Athènes, au passage correspondant de l'*Itinéraire*. De Barthélemy et de Chateaubriand, lequel a été le plus vrai? Nous trouvons dans le premier un guide consciencieux et bien renseigné qui nous fait parcourir la ville en nous donnant à chaque pas d'excellentes indications; le second est un magicien qui la ressuscite à nos yeux dans tout le mouvement de sa vie, avec son théâtre, où les Sophocle et les Euripide se disputaient la couronne d'olivier, sa place publique, où semble vibrer encore l'éloquence d'un Démosthène, son Pirée, où les vaisseaux aux banderoles peintes rapportaient la pourpre de Tyr et les parfums éthiopiens. Quel est le plus vrai des deux? C'est le moins exact.

Ce que nous disons du « descriptif », nous pourrions le dire de l'historien. Son œuvre tout entière, les *Martyrs* en particulier, dénote chez lui un sentiment de la réalité, un don d'animer et de peindre, un pouvoir d'évocation qui sont, pour ainsi dire, l'âme de l'histoire. Si l'on compare avec cette épopée où l'antiquité païenne et chrétienne vit et se meut sous nos regards les ouvrages d'érudition sèche ou de philosophie abstraite que produisaient nos meilleurs historiens, on reconnaîtra dans Chateaubriand le premier initiateur de la renaissance historique dont notre époque est si fière.

« L'imagination, a-t-il dit, est à l'érudition comme un coureur qui pousse toujours, comme un Cosaque qui fait ses pointes. » Cette parole ne saurait s'appliquer à personne aussi bien qu'à lui-même. Il a fait ses pointes; il a été, dans le domaine de l'histoire comme dans tous les autres, l'éclaireur du XIXe siècle. Quelques pages d'une épopée où il ne cherchait le vrai qu'en vue d'un effet poétique, déterminèrent en tout ce genre d'études une véritable révolution. Il suffit de rappeler l'éclatant témoignage que l'auteur des *Récits mérovingiens* rend à celui des *Martyrs*. Les in-folio dans lesquels les érudits de profession n'avaient trouvé qu une morne poussière déroulèrent aux yeux du poète une série de merveilleux tableaux. Et c'est pourquoi, tout compte fait, il y a plus de vérité historique dans les visions de cet artiste que dans les laborieux commentaires ou dans les savantes compilations des historiens en titre. La science atteint l'exactitude, il appartient à l'art seul de saisir la vérité.

Chateaubriand n'a porté dans l'étude des faits ni suite ni désintéressement. Son érudition, si hérissée qu'elle se fasse dans telle note ou dans tel appendice, ne date sans doute que de la veille. Il l'a acquise en vue d'un profit immédiat. Le poète chez lui a précédé l'historien, et l'on peut même dire qu'il ne considère l'histoire que par son côté poétique. Mais l'historien est vrai, parce qu'il anime le spectacle des choses; il est vrai, parce qu'il a des illumi-

nations subites qui éclairent jusqu'au fond les événements et les hommes, parce qu'il embrasse d'un coup d'œil tout ce qu'une tenace et savante analyse fait péniblement entrevoir à l'érudit, parce qu'il sait quel est le mot, le geste qui résumera tout un personnage, quelle est la circonstance distinctive, le détail cru et significatif qui donnera son caractère à toute une époque; enfin, parce qu'en devenant historien il n'a pas cessé d'être artiste et d'être poète. Comme la poésie, l'histoire a sa muse : muse de l'histoire et muse de la poésie, toutes deux se sont unies pour inspirer l'auteur des *Martyrs*.

Virtuose avant tout, Chateaubriand pousse le culte de la forme jusqu'à la superstition. C'est par le style qu'il est surtout admirable. Le plus hardi de nos écrivains, il a pleine conscience de ses audaces; il ose avec une sûreté tranquille et intrépide. Cette hardiesse, il l'allie d'ailleurs, dès que la maturité calme ses juvéniles effervescences, avec une mesure toute classique. Il ne se livre pas tout entier à la fougue de son imagination. Il sait se modérer et se contenir, maîtriser tout écart qui altérerait l'harmonie des lignes ou la noblesse des formes. En même temps il dédaigne les fioritures du style; il est trop vaillamment épris du beau pour aimer le joli; dans sa magnificence elle même il reste sobre comme les vrais maîtres. C'est le roi de la phrase. Il a la magie du verbe, le don des images triomphales, des périodes superbes et grandioses. Il a aussi ce secret du nombre et du rythme qui s'était perdu dans la langue des vers depuis le divin Racine, et que notre prose avait toujours ignoré. « Chateaubriand, dit Chênedollé, est le seul prosateur qui donne la sensation du vers. D'autres ont eu un sentiment exquis de l'harmonie, mais c'est une harmonie oratoire. Lui seul a une harmonie poétique. »

Écrivain de métier et de vocation, il porte un intérêt passionné à tout ce qui touche son art. Il poursuit l'épithète rare et pittoresque, il recherche jusque chez nos plus vieux auteurs l'archaïsme expressif et savoureux. Son *Essai sur les révolutions* renferme un chapitre, le dernier, inti-

tulé *Nuit chez les Sauvages de l'Amérique* : en reprenant cette description dans le *Génie du christianisme*, il ne manque pas d'inviter le lecteur à comparer les deux morceaux « pour voir ce que le goût lui a fait changer ou retrancher dans son second travail ». Une note des *Martyrs* nous avertit que le chant de Cymodocée dans la prison est le plus soigné de tout le poème, « qu'il ne s'y rencontre qu'un seul hiatus », et que cet hiatus « glisse facilement sur l'oreille ». Sans doute, l'écrivain lui-même, dans Chateaubriand, a ses défauts : trop d'effets, du creux, quelque chose de factice et de théâtral. Mais ces défauts sont encore plus ceux de la pensée que ceux du style. Ils tiennent d'ordinaire à ce qu'il y a de disproportionné entre le fond et la forme. C'est l'idée qui n'est pas assez forte pour supporter l'expression.

« Je me suis rencontré, dit Chateaubriand, entre deux siècles, au confluent de deux fleuves : j'ai plongé dans leurs eaux troubles, m'éloignant à regret du vieux rivage où j'étais né et nageant avec espérance vers la rive inconnue où vont aborder les générations nouvelles. » C'était trop peu dire. Il aborda cette rive, il l'explora, il y guida ces nouvelles générations qui ne tardèrent pas à le suivre. L'histoire littéraire du XIXe siècle dérive de deux grandes sources : Mme de Staël et Chateaubriand. A l'une le monde des idées, à l'autre celui des images. Langue, poésie, roman, histoire, Chateaubriand a renouvelé l'art tout entier dans sa forme extérieure, il l'a pour toujours marqué de son empreinte. Sa gloire remplit la première moitié du siècle et se prolonge avec son influence jusque dans la seconde moitié. Alfred de Vigny et Victor Hugo descendent directement de lui. Lamartine lui-même, génie d'une tout autre famille, l'a pourtant célébré comme le maître de sa génération. Plus tard, Gustave Flaubert, Leconte de Lisle, les dévots de l'art, les sculpteurs et les ciseleurs de la phrase, se rattacheront encore à lui et seront de sa lignée. Pendant cinquante années, le nom de Chateaubriand est resté le plus grand et le plus respecté parmi tant d'illustres poètes

qui s'accordaient tous à reconnaître sa souveraineté littéraire. Il n'est pas jusqu'à Stendhal, le précoce avant-coureur d'une école hostile, le sec et frondeur sceptique, qui ne lui ait rendu des hommages dont l'irrévérence apparente ne diminue point le prix. « J'ai besoin d'imagination, écrivait-il à un ami ; envoie-moi les *Martyrs.* » En parlant des *Memoires d'outre-tombe,* et sous l'impression même de la lecture, George Sand disait : « Certaines pages sont du plus grand écrivain de ce siècle, et aucun de nous, freluquets formés à son école, ne pourrions jamais les écrire. »

A partir des *Mémoires* avait cependant commencé pour cette immense renommée un déclin aussi rapide qu'injuste. Les défauts de caractère qu'ils révélaient et que de brillantes qualités avaient jusque-là recouverts aux yeux des contemporains, déterminèrent dans le public un retour violent. Il ne se pardonna pas d'avoir cru à un Chateaubriand plus grand que nature, il fit payer au poète les faiblesses ou les vanités de l'homme. L'époque où parut l'ouvrage est d'ailleurs celle d'une réaction littéraire qui partage notre siècle en deux moitiés. Chateaubriand avait été l'initiateur du romantisme, et sa mort coïncidait avec l'avènement d'une école nouvelle, éprise de réalité positive comme l'école précédente l'avait été d'idéal et de lyrisme, et que la haine de la déclamation, de l'emphase, des grands mots et des fausses couleurs entraîna jusqu'à ne voir en lui qu'un prodigieux charlatan.

Depuis quelque temps, la faveur semble revenir au patriarche de notre âge. Son nom qui, naguère encore, faisait sourire les habiles, comme celui d'un Marchangy ou d'un Arlincourt, semble retrouver de jour en jour le respect qui lui est dû. C'est pour tous les écrivains contemporains le nom d'un ancêtre. Suivant la parole d'Augustin Thierry, tous ceux qui en divers sens ont marché dans les voies de ce siècle l'ont rencontré à la source de leurs études, à leur première inspiration, et il n'en est pas un qui ne doive lui dire comme Dante à Virgile :

Tu duca, tu signore e tu maestro.

En même temps, son œuvre est celle d'un artiste incomparable, et, tant que la langue française vivra, l'auteur de *René* et des *Martyrs* sera salué comme un des plus merveilleux ouvriers qui y aient jamais mis la main.

CHAPITRE IV

LES PSEUDO-CLASSIQUES

Pendant que la réforme littéraire se prépare, l'école classique en décadence essaie de maintenir des traditions épuisées; elle reste fidèle à la discipline que le XVIIe siècle avait établie, sans s'apercevoir que cette discipline n'est plus en accord avec la société contemporaine, issue d'une révolution qui devait fatalement renouveler la poésie après avoir transformé les institutions et les mœurs. L'art classique, dès les premières années de notre siècle, n'est qu'un ensemble de formules stériles; la sève se retire de lui comme d'un arbre dont les racines ne tiennent plus dans un sol profondément bouleversé; les fruits qu'il donne ont perdu toute saveur, et, s'il continue à végéter encore, chaque saison nouvelle le retrouve plus dénudé.

Le caractère du classique, si l'on veut prendre le mot dans son acception la plus générale, c'est justement d'être en harmonie parfaite avec les idées et les principes du milieu social. L'époque digne de ce nom est celle où l'art s'épanouit de lui-même, comme la fleur d'une civilisation heureuse dont aucun malaise ne trouble la confiante sécurité. Tel avait été le siècle de Louis XIV : mais, au début du nôtre, les champions du classicisme ne représentent plus que l'ancien régime littéraire, destiné à dispa-

raître comme l'autre; après les classiques du XVIIe et du XVIIIe siècle, ils sont, eux, les pseudo-classiques.

La critique de l'époque impériale est toute de résistance; son initiative se borne à tenter la restauration d'une poétique surannée. On sait que le XVIIIe siècle, si hardi en d'autres matières, l'avait été beaucoup moins dans le domaine de l'art. Voltaire lui-même observe pieusement toutes les traditions que lui léguait l'âge antérieur. Quant à Laharpe, il ne faut lui demander ni aperçus nouveaux, ni même simple curiosité d'investigation; son rôle est d'expliquer avec élégance et d'appliquer avec justesse les règles de la tragédie française telle que Racine l'avait portée au dernier degré de perfection. Quelques esprits impatients, comme Diderot et Mercier, avaient entrevu des formes nouvelles et pressenti la révolution qui se préparait : mais le premier, malgré son génie, n'était qu'une sorte d'aventurier littéraire, et le second dut à sa hardiesse même de n'exercer sur son temps aucune influence. Le critique officiel du siècle finissant, c'est Laharpe, interprète attitré du Code classique et gardien vigilant des convenances traditionnelles.

Quand fut passée la période de confusion et de licence qui se prolonge jusqu'au début du siècle suivant, l'esprit public tendit à se reformer. Après la Ligue, on avait eu Malherbe, après la Fronde, Boileau; après la Révolution, on eut la monnaie de Boileau et de Malherbe. Les critiques les plus connus du temps sont Dussault, Feletz, Hoffman, et surtout Geoffroy, esprit judicieux, mais grossier et lourd, ennemi de toute innovation et si peu disposé à favoriser le mouvement du jeune siècle qu'il remontait par delà le théâtre de Voltaire, dont les libertés le scandalisaient, aux formes pures de la tragédie racinienne, et par delà les romans de Rousseau, dont l'éclat et la passion lui donnaient le vertige, à la facilité coulante et au naturel uni de *Gil Blas*

Ce XVIIe siècle, dont le pseudo-classicisme prétend défendre l'héritage, l'esprit s'en était d'ailleurs bien altéré. On oubliait que, parmi nos classiques, les plus grands sont aussi les plus audacieux. On restreignait l'art à des qualités

négatives de correction, de prudence, de sagesse modérée et discrète. On recommandait l'imitation des modèles sans voir qu'elle était fatalement vouée à s'affadir de plus en plus. Campistron passait pour un classique, et si quelque nouveau *Cid* avait alors paru sur la scène, il aurait trouvé des d'Aubignac pour le rappeler aux règles et des Scudéry pour le mettre au-dessous de *Mélite*. Tout en professant le respect des maîtres, la critique aurait pu le concilier avec le sentiment des conditions nouvelles que faisait à la poésie un profond changement de l'état social; elle aurait pu maintenir son culte en élargissant le temple. Loin de là, elle s'endormait avec sécurité dans ses admirations immobiles, sans même se préoccuper de les retremper à leur source pour leur donner au moins quelque fraîcheur de nouveauté.

Plus les talents dégénéraient, plus les règles devenaient étroites. A chaque genre étaient consacrées ses formes hiératiques, auxquelles on ne pouvait attenter sous peine de sacrilège : il n'y avait plus de beautés inconnues à découvrir, plus de place pour le génie, c'est-à-dire pour l'originalité de l'invention fécondée par l'étude directe de la nature. La critique décourageait systématiquement les plus inoffensives velléités d'émancipation. Du haut des règles confiées à sa garde, elle dogmatisait dans le vide, plus soucieuse d'imposer ses formules que de les justifier, et craignant par-dessus tout, si elle revenait sur ses traditions les mieux établies, de porter quelque dérangement dans un ordre à jamais fixé.

La poésie de cette époque a perdu toute sève. Lebrun est le dernier représentant du lyrisme classique : sauf de rares bouffées d'inspiration, rien de plus froid et de plus stérile que son œuvre. L'ode, chez lui, a toujours quelque chose de raide, et les beaux mots qu'elle recherche ne peuvent faire illusion sur le vide des pensées et la sécheresse des sentiments. On y sent partout une industrie laborieuse. Son génie âpre et tendu n'aspire au sublime que pour se fourvoyer dans le déclamatoire. Que reste-t-il de lui ? A peine quelques strophes, qu'une certaine hauteur de style a sauvées de l'oubli.

Ce qui fait en ce temps le lyrisme, c'est un placage de brillantes métaphores, l'abus des fausses couleurs mythologiques, un enthousiasme de commande qui tarit dans notre âme toute émotion parce qu'il révèle dans celle du poète l'absence de tout sentiment vrai.

Si l'ode se réduit à un exercice de banale rhétorique, l'élégie, dont les visées sont moins hautes, a souvent du naturel et de la grâce; mais elle n'échappe que rarement à la fadeur. Versificateur élégant et harmonieux, Millevoye s'est immortalisé par une seule pièce, et ce qui en fait tout le charme, c'est je ne sais quelle douceur alanguie. Même débilité chez Fontanes avec même délicatesse. Il a timidement essayé dans les vers ce que Bernardin avait fait pour la prose. Nous trouvons parfois chez lui une note d'émotion tendre, un sentiment de mélancolie pénétrante qui conserve encore de la fraîcheur. Mais il n'y a pas là de quoi nous présager une rénovation pourtant si prochaine. Ses accents expirent avec trop de mollesse pour être le prélude de riches et fortes harmonies. Si Fontanes fait par moments songer à Lamartine, c'est à un Lamartine adolescent qui essaierait les cordes de sa lyre sans en soupçonner encore la puissante et large sonorité.

Au théâtre, la comédie se soutient encore : le caractère de ses sujets et de ses personnages, empruntés à la société contemporaine et à la vie commune, lui assure des franchises interdites au genre tragique. Mais, si les comédies de l'époque impériale sont, en général, bien supérieures aux tragédies, leur manque de relief et d'originalité ne peut être compensé par leur naturel aimable ou leur aisance élégante. Les plus célèbres sont des esquisses, d'une observation toute superficielle, d'un fond généralement fort mince, et d'un style aussi faible que facile. Incapables de faire vivre des caractères, les auteurs s'en tiennent à des peintures de mœurs sans portée et sans conséquence, à d'agréables badinages; ils s'égaient innocemment sur de légers travers et des ridicules fugitifs.

Quant à la tragédie, elle a d'autant plus dégénéré que

rien, dans les conditions du genre, ne la rappelait à la nature. Des maîtres du XVIIe siècle, les poètes de l'Empire n'ont hérité que leur système et leur appareil théâtral. Faut-il nommer les faux classiques de cette époque? Il n'en est pas un qui ait sa physionomie distincte; toutes leurs pièces sont coulées dans le même moule. Ils substituent partout le récit au drame et réduisent le théâtre à des descriptions et à des discours : à mesure que la pièce s'est jouée à la cantonade, les acteurs renseignent obligeamment le public. On achète en entrant, non pas le droit d'assister à une action dramatique, mais celui d'apprendre par de graves et nobles tirades comment elle s'est déroulée au delà des coulisses qui la cachent. Par respect pour l'unité de lieu, Lebrun ose à peine, dans sa *Marie Stuart,* transporter la scène d'une salle à l'autre de Fotheringay; par respect pour l'unité de temps, Raynouard accuse, juge, condamne et exécute les Templiers en vingt-quatre heures. Enfermés dans un cadre étroit qui leur interdit toute liberté de mouvement, les personnages ne trouvent ni le temps ni la place de se développer. Ils n'ont point de caractère, ou ce caractère est si général que les tragédies les plus diverses peuvent se le passer les unes aux autres sans y changer que le nom. Ils sont de tous les temps, c'est-à-dire qu'ils ne sont d'aucun temps particulier; ils sont de tous les pays, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas de nationalité propre. Le *Ninus II* de Brifaut avait d'abord paru sous le costume d'un prince espagnol; il devint sans effort roi d'Assyrie, et ne fut jamais, sous ces deux formes, qu'un type de convention, une pure entité métaphysique dont aucun trait individuel ne détermine la physionomie, un monarque du pays d'abstraction fait pour s'asseoir avec dignité sur un trône quelconque, et qui, en vrai roi qu'il est, ne se sent déplacé nulle part. La tragédie, condamnée par les nécessités mêmes de sa poétique à chercher des sujets hors de l'observation contemporaine, est incapable de se renouveler par l'étude sérieuse du milieu historique et de la couleur locale.

Une rénovation s'impose. La fin du XVIIIe siècle et le commencement du XIXe en offrent déjà quelques indices : entre la tragédie pseudo-classique et le drame romantique, il semble au premier abord y avoir eu une sorte de transition.

Ducis avait essayé d'acclimater le drame shakespearien sur la scène française; mais rien ne montre mieux que ses imitations mêmes combien le goût du public était rebelle aux plus timides essais de nouveauté. Dans son *Hamlet*, le poète est tellement effrayé des « irrégularités sauvages » dont la pièce originale abonde, qu'il se déclare « obligé de créer une pièce nouvelle ». Dans *Macbeth* il s'applique « à faire disparaître l'impression d'horreur qui, certainement, eût fait tomber son ouvrage ». Dans *Jean-sans-Terre* il s'excuse au public de représenter Arthur périssant « par la main de son oncle ». Dans *Othello* il ne dévoile la scélératesse de son Moncenigo que tout à la fin de la tragédie, et il prend soin d'annoncer aussitôt que possible le châtiment que subit le traître; il donne au More, non « un visage noir », mais « le teint jaune et cuivré », moins choquant pour les convenances tragiques; enfin, il fait tuer Hédelmone d'un coup de poignard. Ce Ducis, qui paraît alors si hardi, nous semble, à nous, bien pusillanime. Le Shakespeare qu'il nous offre est un Shakespeare mitigé, édulcoré, plié à toutes les conventions et à toutes les bienséances de notre scène. C'est aussi un Shakespeare sensible et vertueux, dans le goût de Diderot : toutes les adaptations de Ducis sont dominées par le souci d'une moralité banale et puérile, complètement étrangère à l'esprit shakespearien. C'est seulement avec le triomphe de l'école romantique que le dramaturge anglais prendra pied sur notre théâtre : trente ans après la Révolution, en 1822, des acteurs venus exprès d'Angleterre pour jouer à la Porte-Saint-Martin quelques pièces de Shakespeare sont accueillis à coups de « pommes cuites et d'œufs » par les spectateurs scandalisés.

Sous l'Empire, Népomucène Lemercier semble impatient de tenter des voies nouvelles. Dans *Pinto* il mêle la comé-

die à la tragédie; dans *Christophe Colomb*, il met la scène sur un navire, il viole l'unité de lieu en transportant ses personnages d'Espagne jusque dans le Nouveau-Monde. C'est un classique parfois rebelle, mais c'est bien pourtant un classique. *Pinto* peut après tout passer pour une imitation de Beaumarchais, et, dans sa préface de *Christophe Colomb*, l'auteur s'excuse lui-même d'avoir une fois transgressé les règles « dont les chefs-d'œuvre des maîtres ont consacré l'excellence ». Son *Cours de littérature* est conçu dans l'esprit le plus étroit, et le romantisme à ses débuts n'eut pas d'ennemi plus acharné que ce prétendu novateur. L'auteur de *Colomb* et de *Pinto* refusa obstinément sa voix d'académicien à celui de *Hernani*, ne se doutant guère qu'il devait l'avoir pour successeur.

Raynouard fit *les Templiers*, qui, si l'on en jugeait par le titre, inaugureraient chez nous un théâtre national. Mais il est impossible de voir dans cette pièce rien qui annonce le drame romantique : c'est toujours le patron consacré de la tragédie à confidents et à tirades, et l'innovation ne porte que sur le choix du sujet. Le poète érudit avait eu beau faire du milieu et des personnages une consciencieuse étude; le genre dont il se considérait comme le créateur n'en était pas moins condamné d'avance par les lois de notre scène à des procédés d'abstraction inconciliables avec le vrai drame historique.

Sous la Restauration il semble d'abord que la tragédie va se régénérer. Guiraud fait représenter en 1823 son *Comte Julien*; Soumet donne sa *Jeanne d'Arc* en 1825 et son *Élisabeth de France* en 1828. Tous les deux s'essaient plus ou moins heureusement, mais dans une mesure toujours bien discrète, à concilier les formes traditionnelles de l'art dramatique avec les tendances encore vagues et timides du romantisme naissant. Mais le poète qui représente le mieux ces besoins et ces instincts de nouveauté, avant qu'une génération plus forte et plus militante n'arbore hardiment l'étendard romantique, c'est Pierre Lebrun, l'auteur de *Marie Stuart* et du *Cid d'Andalousie*. Lebrun se félicite

d'avoir essayé un rapprochement « entre la Melpomène étrangère et la nôtre », d'avoir introduit sur la scène française, sans blesser la sévérité de notre goût et de nos règles, « des formes et des couleurs » qui manquaient à notre littérature théâtrale. Il détendit, en effet, doucement et sans violence, les vieux ressorts classiques ; il mit dans ses pièces plus de mouvement et d'action que ses devanciers ; il essaya surtout de baisser le style au ton le plus simple et le plus familier que pût supporter la tragédie. Mais, quel qu'ait été son succès dans cette tentative, il ne faut pas faire de Lebrun un précurseur de Victor Hugo : présentée en 1820 comme un triomphe pour le romantisme, *Marie Stuart,* que reprend, vingt ans après, la Comédie-Française, rallie autour d'elle tous les promoteurs de la réaction classique. Lebrun n'est pas l'aîné de la génération nouvelle, c'est le plus jeune et le dernier venu de l'ancienne génération. Disons-le, entre la tragédie classique et le drame romantique il n'y avait pas d'intermédiaire possible. *Marie Stuart* était peut-être une transition, mais c'était, comme le dit Sainte-Beuve, « une transition à ce qui n'est pas venu », à ce que l'auteur n'a pas achevé de réaliser lui-même, à ce qui n'a jamais été réalisé qu'après le triomphe du romantisme dans un genre bâtard et voué à l'impuissance. Ce qui vint après *Marie Stuart,* ce fut une véritable révolution, et Lebrun, si estimable que soit son talent, n'était point de taille à l'opérer. Pour faire tomber la triple enceinte de la tragédie classique, il fallut le cor d'Hernani.

Si certains poètes essaient, en effet, de rajeunir notre théâtre, ils trouvent dans le public les plus vives résistances, et ils n'ont ni assez de génie pour en triompher, ni même assez de hardiesse pour lutter contre elles. Depuis le temps que, malgré ses ménagements, Ducis soulevait tant de clameurs, l'éducation du goût public n'avait fait que de bien lents progrès. Toutes les tragédies qui ne se conformaient pas au type consacré étaient accueillies par des murmures. Le *Christophe Colomb* de Lemercier fit un violent scandale.

Pour empêcher Colomb de transgresser l'unité de lieu, on eût renoncé à la découverte de l'Amérique. Le tumulte ne cessa que du jour où Napoléon mit la pièce sous la protection des baïonnettes. Vingt ans plus tard, il ne semble pas qu'on trouve au théâtre moins de répugnance chez le public pour toute innovation. Peut-être commençait-il à se dégoûter des vieilleries que lui ressassaient les pseudo-classiques, mais il avait en suspicion la moindre velléité d'indépendance. Dans *Marie Stuart* il ne supporte pas que le château de Fotheringay renferme plus d'une salle. Dans le *Cid d'Andalousie*, une des meilleures scènes, celle où don Sanche, assis aux pieds d'Estrelle, lui rappelle, en vers pleins de délicatesse et de grâce, la première éclosion de leur mutuel amour, trouve le parterre récalcitrant sous prétexte qu'elle retarde la marche de l'action. Une réforme du théâtre n'était possible que si l'on renonçait tout d'abord, soit dans les mœurs, soit dans le langage, à je ne sais quel faux idéal de noblesse convenue; or c'est là peut-être que le public se montrait le plus susceptible. Ces deux vers de *Christophe Colomb* soulevèrent une véritable tempête :

> Je réponds qu'une fois saisi par ces coquins,
> On t'enverra bientôt au pays des requins.

Un homme fut tué dans la bagarre, et plusieurs grièvement blessés. A la veille de 1830, l'*Othello* de Vigny est accueilli par des sifflets : on ne tolère pas que le poète substitue au classique poignard l'oreiller sous lequel le More étouffe Desdemona. La bataille d'*Hernani*, joué quelques mois après *Othello*, suffit à montrer combien les superstitions sont encore vivaces. On reprochait à Victor Hugo de violer les unités; malgré les coupures qu'il avait jugé prudent de faire subir au texte primitif, on trouvait encore des longueurs et des hors-d'œuvre dans ce drame si compact et si rapide; on se révoltait contre le mélange du comique et du tragique; on ne pouvait entendre sans protestations un roi demander quelle heure il est; on réclamait contre « des

tortures, des cris qui feraient trop mal à voir et à entendre dans une salle d'hôpital »; on se plaignait que « la toile se levât au dernier acte sur les féeries d'un bal de l'Opéra et qu'elle s'abaissât sur un spectacle digne de la Morgue ». Une pétition fut adressée à Charles X pour qu'il fît interdire la pièce, et cette pétition était signée par plusieurs des poètes qui, depuis le commencement du siècle, avaient eux-mêmes cherché à rajeunir notre théâtre classique.

Le « prince de la poésie », au début du siècle, c'est Delille. La plupart de ses ouvrages, beaucoup même de ceux qu'il publia de 1800 à 1813, avaient été composés quelques années auparavant; il n'en est pas moins vrai que son nom domine toute l'époque impériale, et rien ne la caractérise mieux que l'enthousiasme universel pour ce versificateur descriptif et didactique. Il parut dans son temps comme un nouvel Homère. Il fut égalé, préféré même, aux maîtres du XVIIe siècle. S'il se rattache encore à eux, ne serait-ce que par l'intermédiaire de Louis Racine, s'il essaie de soutenir leur héritage et s'il croit continuer leurs traditions, son œuvre nous montre de la manière la plus frappante comment cet héritage s'est peu à peu dégradé, comment ces traditions de la grande école classique se sont altérées et perverties.

Le poème didactique, tel que l'entend Delille, est aussi étranger à la véritable poésie que peut l'être l'art du tourneur. Nulle émotion humaine n'y a place. Le seul mérite consiste dans la main-d'œuvre. Chez les poètes dignes de ce nom, la description s'associe soit à un sentiment personnel qui l'anime et la colore, soit à des conceptions philosophiques du haut desquelles ils jettent un regard profond sur la nature et sur l'homme. Rien de tel chez les pseudo-classiques : ils décrivent pour décrire; ils font métier de versification; ils s'imposent des difficultés gratuites pour le seul plaisir d'en triompher. Delille n'a jamais fait que lier bout à bout des « morceaux choisis ». Ce ne sont pas seulement les printemps et les hivers, les aurores et les couchers de soleil; — ces matières faciles, on dédaignerait de les traiter, si l'on

ne s'ingéniait, chaque fois qu'on les reprend, à les relever par quelques tours de force nouveaux; — c'est le chameau, le tigre, le chien, c'est un échiquier, un trictrac, un damier; ce sont surtout les objets les plus bas, qu'un art délicat sait ennoblir sans même les nommer. Delille avait en portefeuille tout un assortiment de ces morceaux, et il les casait de son mieux dans un cadre de convention. Tout ce qui pouvait se décrire relevant de son domaine, il était sûr qu'aucun ne lui resterait pour compte. Il ne visait à rien de moins qu'à versifier l'univers. Une sorte d'encyclopédie rimée couronna dignement sa carrière : après *les Trois Règnes* il ne lui restait plus qu'à mourir, et il pouvait mourir en paix.

Entré tout vivant dans l'apothéose, il fut le père d'une nombreuse lignée de poètes qui eurent sous l'Empire leur saison de vogue et même de gloire : Esménard chante la navigation, Gudin l'astronomie, Ricard la sphère, Aimé Martin la physique, la chimie et l'histoire naturelle. N'oublions pas les grammaires et les arithmétiques que certains philanthropes riment au bénéfice des jeunes écoliers. La source d'inspiration étant désormais tarie, tout thème devient bon à mettre en vers. Le plus grand poète, c'est le plus habile à jongler avec la rime, à dérober par l'adresse de l'exécution l'incurable inanité d'une poésie morte en esprit, perdue dans d'épineuses vétilles, et d'où s'est retirée toute vie, tout sentiment, toute humanité.

Fondée par la Renaissance, l'école classique s'était maintenue pendant près de trois cents ans. Au XVIe siècle elle ne sut pas encore dégager d'une imitation superstitieuse l'originalité propre du caractère national; de là, ce qu'il y avait d'artificiel en ses œuvres, dont elle empruntait aux Grecs et aux Romains, non seulement le cadre, mais aussi l'inspiration. Au XVIIe siècle, la religion de l'antiquité est tempérée par une conscience plus intime et plus profonde du génie français; le respect légitime des traditions gréco-romaines s'accorde avec un juste sentiment de l'indépendance nécessaire à la fécondité de l'esprit. Une harmonie étroite s'est établie entre les doctrines littéraires et l'état

social. Au magnifique développement de l'art et de la poésie concourent tous les éléments et toutes les forces de la civilisation monarchique. Ce développement se prolonge jusque dans le XVIIIe siècle; mais le déclin est bientôt sensible. La philosophie qui doit aboutir à la chute de l'ancien régime social, prépare aussi celle de l'ancien régime littéraire. Après la Révolution il n'y a plus d'illusion possible : l'art doit nécessairement se mettre en accord avec les lois et les mœurs d'une société nouvelle, et les derniers représentants du classicisme ne sont plus que des « ci-devant ».

Pendant que l'esprit d'innovation se propage dans tous les sens, l'esprit de conservation cherche à garantir les formes consacrées. Mais c'est en vain qu'il invoque le respect des maîtres et l'autorité des règles : les écrivains qui imitent ces maîtres et qui s'assujettissent à ces règles ne sauraient produire, malgré leur talent, que des œuvres vouées à la médiocrité, puisqu'elles sont dépourvues de toute inspiration personnelle, et frappées par avance de mort, puisque les traditions dont elles s'inspirent ont depuis longtemps épuisé toute leur vertu.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE PREMIER

LE ROMANTISME

Le nom de romantique, par lequel on désigne la période littéraire la plus étendue et la plus riche de notre siècle, est un de ces noms vagues dont la compréhension flottante embrasse sous un même terme les idées les plus diverses et même, en apparence, les moins faites pour s'accorder. Importé en France dans la dernière partie du XVIII[e] siècle, il ne prend qu'à la longue, sous l'influence décisive de Mme de Staël et de Chateaubriand, la signification qui lui est demeurée pour caractériser une littérature nouvelle, régénérée non seulement dans ses formes extérieures, mais aussi dans sa vie intime et dans son esprit. L'école militante qui arbora sous la Restauration le drapeau du romantisme se refusa d'abord à regarder ce terme comme l'expression du mouvement poétique dont elle avait pris l'initiative. En 1824 son chef déclarait ne pas savoir « ce que c'est que le genre classique et que le genre romantique » ; il se plaignait qu'on voulût laisser à ce dernier mot « un certain vague fantastique et indéfinissable qui en redoublait l'horreur », et demandait que, si l'on persistait à s'en servir, on

commençât du moins par en donner une explication. Sept ans plus tard, il se félicitait que « ces misérables termes à querelles fussent tombés dans l'abîme de 1830, comme ceux de gluckiste et de picciniste dans le gouffre de 89 ». « L'art, ajoutait-il, est seul resté. » Mais cet art nouveau, quoi que Victor Hugo en pensât, devait continuer à s'appeler l'art romantique, et cela sans que le romantisme eût trouvé de définition qui pût en donner une idée claire, exacte et complète.

Les uns en font tout simplement une contre-partie du classicisme, qu'ils ne définissent pas davantage; mais, en le représentant comme une pure négation, ils ne sauraient expliquer ni sa fécondité, assez vigoureuse pour renouveler tous les genres littéraires, ni son influence, assez durable pour se perpétuer jusqu'à la fin de notre siècle et dominer encore aujourd'hui ceux-là mêmes qui s'insurgent contre elle. D'autres ont voulu y voir une brusque invasion du goût anglais et allemand; ils méconnaissent ainsi ce qu'il y a eu de tout spontané dans les origines mêmes de cette rénovation et ce qu'il y a de tout national dans la littérature qui en est issue. D'autres encore, prenant pour cadre une ingénieuse boutade de Stendhal, font défiler sous nos yeux tous nos maîtres du XVIIe siècle comme d'anciens romantiques que le temps a *classés* et *classifiés*; mais, si le vague du terme tient à la multiplicité des idées qu'il doit faire entrer dans son acception, quelle précision pourrait-il avoir quand on veut concilier en une même formule, avec le goût des beautés imprévues, l'humeur aventureuse, l'esprit d'affranchissement universel qui est la marque de notre siècle, cette régularité noble, ce respect des traditions, cette sobre harmonie, qui caractérisent celui de Bossuet et de Racine?

Le fait capital qui nous paraît dominer le romantisme dans ses origines et dans la portion la plus féconde de son développement, c'est une renaissance du spiritualisme, s'unissant par ses affinités naturelles avec le sentiment chrétien au sein d'une société dont tous les liens avaient

semblé se dissoudre. Selon Mme de Staël, la division des deux genres, classique et romantique, « se rapporterait aux deux grandes ères du monde, celle qui a précédé l'établissement de la religion chrétienne et celle qui l'a suivi ». C'est là sans doute une explication bien absolue; mais elle reste aussi vraie que profonde, si l'on veut en saisir l'esprit sans en trop presser le sens littéral.

Dans les premières années du XIXe siècle, tandis que ceux dont les opinions s'étaient formées avant les grandes crises sociales, appartenaient en général à l'école voltairienne, les générations plus jeunes étaient animées d'un tout autre esprit. Surmenées par des événements terribles, associant dans leur âme profondément troublée et les sombres tristesses d'un passé que tant de convulsions avaient jonché de décombres et les pressentiments obscurs d'un avenir encore gros de tourmentes, elles avaient trouvé au fond d'elles-mêmes, avec le sentiment de leur incurable lassitude, le vague désir de se rattacher à quelque croyance qui fît luire à leurs yeux un rayon d'espoir. Je ne sais quelle sentimentalité vague et flottante troublait le cœur sans en remplir vide et opprimait la conscience sans en satisfaire les besoins. Dans l'anarchie morale à laquelle les âmes étaient en proie, un invincible élan les poussait, avides à la fois et incapables de croire, vers cette religion chrétienne qui, dix-huit siècles auparavant, avait déjà régénéré une société non moins vieille et non moins caduque.

La restauration du culte avait été, dans la pensée du premier consul, une œuvre toute politique; il ne considérait le Concordat que comme un moyen de domination morale et la religion que comme un auxiliaire de la police. Le rétablissement du catholicisme n'en fut pas moins accueilli par des acclamations presque universelles. Ce n'est pas que la France redevînt catholique; mais elle était si fatiguée de l'incrédulité moqueuse et du scepticisme aride où s'était complu la philosophie du XVIIIe siècle, qu'elle se tournait avec joie vers la religion, sinon pour en accepter les dogmes, tout au moins pour y chercher un aliment à ses besoins

d'émotions tendres et d'espérances idéales. C'est ce retour vers les traditions du spiritualisme chrétien qui marque pour notre littérature une nouvelle ère. Lorsque Chateaubriand publia le *Génie du christianisme*, toute la génération contemporaine fit écho à sa voix. Si Napoléon avait rendu au catholicisme ses presbytères et ses autels, Chateaubriand le remit en possession des cœurs, moins en établissant la vérité de révélations auxquelles lui-même n'a jamais cru que par accès, qu'en montrant les affinités du christianisme avec la nature humaine et en invitant ceux-là mêmes dont la raison ne pouvait plus y croire à en admirer la beauté morale et à éprouver par leur propre expérience la vertu pacifiante de ses consolations

Pour rattacher le mouvement romantique à la renaissance religieuse qui inaugure notre siècle, il faut voir dans cette renaissance, non pas un triomphe du catholicisme dogmatique. tel que voulaient l'imposer Bonald et Joseph de Maistre, religion oppressive et sombre, faite pour tyranniser les âmes et non pour les inspirer, mais l'avènement d'un christianisme tout sentimental, qui se traduira dans notre poésie tantôt par des effusions de foi et d'amour, tantôt par des larmes de désespoir ou même par des blasphèmes, toujours par le généreux souci de ce monde idéal et divin dont les mystères ont pour organe la voix du poète.

Tout ce qu'il y avait en France d'intelligences élevées et de nobles natures s'associa à cette régénération intime dont Chateaubriand avait donné l'éclatant signal. Mme de Staël, après avoir débuté par le pur déisme, finit par chercher dans la foi nouvelle un asile contre les orages de la passion, et prêta au réveil des aspirations chrétiennes le secours de son éloquence ardente et communicative. C'est en vain que les derniers champions du XVIIIe siècle essayèrent de protester; désormais la froide et sèche ironie a fait son temps : une autre ère commence, avec le *Génie du christianisme* pour Évangile. L'incrédulité agressive et railleuse, qui avait condamné l'âme humaine à chercher jusque dans les hallucinations et la magie de quoi satisfaire son invin-

cible goût du mystère, fait place, sinon à la foi, du moins à l'émotion religieuse, à ce sentiment de respect qui est encore une sorte de piété. Les représentants de l'école théocratique ont beau accuser Chateaubriand de trahir la cause qu'il prétend défendre, de dissoudre son christianisme voluptueux en vagues rêveries, de le réduire à des imaginations poétiques et à des légendes, d'en compromettre par un usage profane l'auguste et sévère sainteté : ce qui est certain, c'est qu'il inaugure dans l'art et la poésie une révolution profonde, en opposant à la renaissance païenne du XVI[e] siècle, qui avait perdu toute fécondité, une renaissance du spiritualisme chrétien, au sein de laquelle notre littérature nouvelle devait éclore.

Tout le temps que dure l'Empire, à part Chateaubriand et M[me] de Staël, précurseurs d'une rénovation qui ne saurait tarder, nous n'avons trouvé qu'une poésie énervée et languissante, dont les représentants s'évertuent en vain à ranimer l'inspiration classique épuisée. Dans le fracas des événements, la génération contemporaine ne peut pas rentrer en elle-même. Dès qu'un peu de calme lui permettra de se recueillir, va naître la poésie nouvelle qui a sourdement germé dans tous les cœurs pendant la tourmente impériale, et dont une atmosphère moins rude amènera du jour au lendemain la floraison toute spontanée. Le romantisme se rattache directement à cette renaissance du sentiment chrétien qui a eu Chateaubriand pour grand initiateur. Parmi les poètes de la jeune école, il n'en est pas un dont la vocation ne porte une empreinte chrétienne. Victor Hugo considère la religion non seulement comme la source la plus féconde des inspirations poétiques, mais comme la plus haute forme de la pensée humaine. Ses odes sont pénétrées d'un esprit tout catholique : il se plaint que « les poètes nationaux de la France aient été jusqu'ici des poètes païens », et cette Croix, « dressée par Chateaubriand sur toutes les avenues de l'intelligence humaine », il en fait l'emblème et le drapeau de la réforme poétique qu'il associe étroitement au réveil du sentiment religieux. Dans

la préface de *Cromwell*, qui fut le manifeste du romantisme, toute sa philosophie littéraire a pour point de départ une conception chrétienne sur laquelle il établit la théorie du drame romantique, unissant le sublime au grotesque comme l'âme est unie au corps. Lamartine a été l'interprète harmonieux « d'un idéal qui confine au christianisme dans ses ravissements les plus tendres et dans ses élévations les plus ferventes ». C'est d'un cœur croyant que lui vient la sérénité; alors sa poésie s'épanche en larges nappes comme un fleuve paisible qui reflète le ciel; la source de ses vers a jailli sur les hauts-lieux mystiques, d'où l'apaisement et la consolation descendent en lui. Quand il laisse échapper des notes plaintives, ou même des accents de révolte, c'est la douleur de ne pas croire qu'il exprime, c'est la dévorante anxiété du doute, l'épouvante des ténèbres auxquelles une éclipse passagère de la foi a livré son âme. Alfred de Vigny est tout d'abord le « chantre des mystères », le peintre des tableaux bibliques ; il porte au front comme une auréole, et c'est dans un sanctuaire qu'il élabore sa poésie d'archange toute parfumée d'encens. Quant à Alfred de Musset, il a beau, fanfaron d'impiété, revenir au persiflage du XVIIIe siècle, les premiers troubles de la passion lui arrachent des cris désespérés, des cris de souffrance et de détresse que le scepticisme voltairien n'a jamais connus. Malgré lui, l'infini le tourmente; il invoque ce Dieu auquel il ne croit plus, et, quand son cœur révolté éclate en malédictions, ces malédictions elles-mêmes ont l'accent d'une prière.

Sous l'influence des croyances spiritualistes et chrétiennes, la poésie de notre siècle revêt un caractère subjectif complètement étranger à l'art classique. Après les crises terribles de la Révolution, après les sombres légendes de l'Empire, dont l'apothéose sanglante venait de s'abîmer dans un immense désastre, les âmes, sollicitées par la préoccupation des choses éternelles devant ces formidables vicissitudes qui étalaient à tous les yeux les caprices et les ironies de la destinée, firent un retour sur elles-mêmes, se replièrent dans l'asile du monde intérieur et y trouvèrent cette veine

d'inspirations personnelles, si féconde chez nos poètes romantiques.

Chateaubriand s'était peint lui-même en tous ses héros depuis Chactas et René jusqu'à Aben-Hamet et Eudore; Mme de Staël s'était confessée au public sous le voile transparent des personnages que ses romans mettaient en scène. Lamartine n'a jamais fait que chanter sa propre âme. Alfred de Vigny recule ses poèmes dans un horizon lointain; mais nous devinons sa personnalité à travers les symboles dont elle s'enveloppe, et, de quelque détour qu'il use, c'est lui que nous retrouvons toujours, et sous les traits de Moïse, accablé par une supériorité qui l'isole du reste des hommes, et sous ceux de Chatterton, martyr d'une vocation dont sa sensibilité maladive fait le plus cruel des supplices. Parmi les poètes de la première génération romantique, Victor Hugo est assurément celui dont le génie dominateur a le plus de force objective. Mais, si son âme aux mille voix est comme l'écho sonore du monde extérieur, le monde invisible que porte en lui-même chaque poète n'a jamais eu d'organe plus vibrant et plus ému. S'il met dans ses drames et dans ses romans « l'histoire et l'invention, la vie des peuples et celle des individus », c'est sa propre vie qu'il met dans ses poèmes, chants d'amour coupés de plaintes, hymnes de foi et d'enthousiasme, cris de doute et de désespoir, reflet tantôt éblouissant, tantôt sinistre des événements contemporains, joies et tristesses, rayons et ombres, le chœur tout entier des voix intérieures. Quant à Alfred de Musset, d'où jaillissent ses chants immortels, qui sont de purs sanglots? Sa poésie, c'est lui-même, c'est sa chair et ses entrailles, c'est le cri qui sort des lèvres de sa blessure. Tous les lyriques de notre siècle se révèlent à nu dans les plus secrètes profondeurs de leur intimité; la lyre dont ils s'accompagnent a pour cordes les fibres mêmes de leur cœur.

Jusque chez les plus forts, c'est la note triste qui domine. Je vois les feuilles d'automne qui jonchent le sol; mais où est la gaie verdure du printemps? J'entends les chants

mélancoliques du crépuscule ; mais où sont les hymnes joyeux de l'aurore? Si quelques rayons se font jour à travers la brume de l'atmosphère, ils sont aussitôt voilés par les ombres qui s'épaississent. Le sentiment de tristesse qu'exhale la poésie romantique était ignoré de l'antiquité païenne. Virgile a connu ces « larmes des choses », cet attendrissement vague, cette rêverie dolente, où nos lyriques modernes se sont complu. Mais ce ne sont chez lui que des impressions passagères, et d'ailleurs ce poète, dont le moyen âge faisait un saint, semble avoir été touché par quelque reflet de l'aube chrétienne. Avec le christianisme et par lui s'inocule à l'âme humaine cette disposition plaintive que nous appelons la mélancolie. Dans la civilisation antique, la vie s'épanouit en toute félicité. La poésie est une vocation heureuse et triomphante qui s'allie avec le développement harmonieux, avec le robuste équilibre de toutes les facultés. Elle voit dans la nature le riant domaine de l'homme, elle en glorifie les forces, elle les divinise. Elle est un cantique de joie et de bonheur que la jeune humanité chante à la terre féconde et au ciel radieux. Le christianisme dénonce aux hommes leur faiblesse et leur misère ; il leur apprend à s'asseoir dans la nuit de leur cœur pour méditer sur le néant des choses ; il mêle l'idée de la mort à tous leurs plaisirs ; il les tient courbés sous la pensée de l'infini qu'ils découvrent non seulement dans la nature inconsciente, mais encore au fond d'eux-mêmes, dans le rêve d'un idéal auquel ils ne peuvent ni atteindre ni renoncer.

La littérature classique, que l'esprit chrétien ne pénètre pas, est étrangère, comme celle de l'antiquité, aux tristesses confuses, aux agitations inquiètes, aux langueurs troublantes de l'âme moderne. Le mot lui-même de mélancolie s'appliquait à un état maladif du corps. Vers le début du XIXe siècle, quand la terre tremble encore de terribles commotions, quand la forme incertaine de la société future se dérobe à tous les regards dans un lointain menaçant, il sort des douleurs qu'enferme le passé, des périls que recèle l'avenir,

de toutes les ruines qu'une effroyable révolution a accumulées sur le sol, une poésie amère et gémissante où se réfléchissent l'épuisement de la lutte, la lassitude de l'attente, l'affaissement des volontés, le découragement de l'espérance elle-même. Cette poésie s'incarne d'abord en René, dont la figure solitaire se dresse au seuil du siècle. Le mal de René, c'est la misère irrémédiable d'une âme qui s'agite dans le vide, soit qu'elle aspire à sortir et à s'échapper d'elle-même, soit qu'elle veuille, au contraire, absorber en elle l'univers tout entier. Ce mal, on l'a appelé le mal du siècle. Nous le retrouvons partout et sous toutes les formes, dans Oberman qui s'abîme au sein d'une contemplation morne, dans Adolphe dont l'expérience amère et contristée flétrit rien qu'en y touchant les fleurs de la vie, dans tous ces héros romantiques, longue procession de fantômes inconsolés qui se tourmentent à plaisir, qui se complaisent dans leur supplice et enfoncent de leur propre main l'aiguillon que le monde leur a mis au cœur. Lamartine est naturellement optimiste : que de fois pourtant il s'est tristement assis « aux bords déserts des lacs mélancoliques » ! Que de pages sombres dans ses méditations, que de cris d'angoisse dans ses recueillements, et, dans ses harmonies, que de dissonances ! Alfred de Vigny s'isole des hommes pour chanter sa propre douleur, et distille lentement ce poison amer dont chaque goutte semble de loin une perle brillante. Musset n'est un grand poète que sous le coup d'une grande douleur, lorsque, serrant sa blessure, il y sent saigner un invincible amour ; ses plus beaux chants sont les plus désespérés, ceux que les anges de souffrance ont, avec leur glaive, gravés dans son faible cœur. Victor Hugo, le plus sain et le plus robuste de tous, a dit, lui aussi, la vanité des projets et des espérances, ce qu'il y a de tristesse et d'ironie dans le bonheur, cette infinité de choses douloureuses dont se composent nos années; il effeuille page à page la fleur rapide de la jeunesse ; il laisse jaillir d'elle-même l'eau profonde et triste que la vie en filtrant goutte à goutte les événements et les souffrances,

a déposée dans son âme. Tous les romantiques expriment ce qu'il y a d'incomplet dans la destinée; nous trouvons à leur poésie un arrière-goût d'amertume; nous y sentons la nostalgie d'un ciel dont le dieu tombé se souvient toujours. S'ils chantent, c'est parce qu'ils ont pleuré, et la sérénité même des plus forts est voilée par les tristesses d'un pessimisme dont les ombres descendent, toujours plus allongées, toujours plus épaisses, sur le chemin mystérieux de la vie.

Dans ses heures de désenchantement et de doute, le poète, lassé des hommes, cherche un refuge au sein de la nature. « Ce qu'on entend sur la montagne », c'est, du côté de la terre, un bruit confus et discordant où passent l'injure et l'anathème, une rumeur faite de gémissements et de sanglots; c'est, du côté de la mer, une symphonie d'accords éclatants, un concert de suaves murmures, une musique ineffable et profonde où chaque flot a sa voix et qui s'épanche en orbes infinis jusqu'au trône même de Dieu : d'une part, le cri désespéré du genre humain, de l'autre, l'hymne béni et triomphal de la nature. La nature console ou berce tout au moins l'immortel ennui de René; en elle Lamartine cherche l'oubli; devant elle seule, Victor Hugo sent, aux jours de deuil, l'apaisement et la résignation entrer dans son âme. Quelque profond que soit son isolement, la création enveloppe le poète; il ne saurait s'en abstraire; « un chant répond toujours en lui au chant qu'il entend hors de lui ». Certes, la nature a aussi ses mélancolies et ses soupirs; mais notre cœur, envahi par la tristesse, trouve encore quelque allégement à se sentir en communion avec le monde extérieur. Il voit dans la création une confidente; il l'aime et pour tout ce qu'elle reçoit de lui, pour tout ce qu'il y a pieusement déposé de souvenirs et de regrets, et aussi pour tout ce qu'il reçoit d'elle, pour tout ce qu'elle fait passer en lui d'émotions fortifiantes ou doucement attendries.

Ce sentiment de la nature est l'inspiration la plus féconde de tous nos romantiques « Nul, a dit le plus grand, ne se

dérobe en ce monde au ciel bleu, aux arbres verts, à la nuit sombre, au bruit du vent. » La nature pénètre jusqu'au sein du drame : le théâtre représente un paysage agreste, le bord d'un fleuve, la terrasse d'un parc; tel meurtre a pour cadre une grève sinistre sous un ciel que l'éclair sillonne, tel duo d'amour un beau soir d'été qu'éclairent discrètement les premiers rayons de la lune; on voit sur la scène des forêts et des rochers, on y entend chanter les oiseaux. Quant à la poésie lyrique, elle s'abreuve tout entière à deux sources, l'homme et la nature, et ces deux sources mêlent leur courant : l'homme prête à la nature quelque chose de lui-même, et la nature, à son tour, s'insinue au cœur de l'homme par mille voix secrètes. Que ce soit l'ivresse mystique de la solitude et du silence ou le bruyant écho du tumulte des choses, un soleil qui se lève ou se couche, une fleur qui s'épanouit ou se fane, le joyeux murmure des nids ou le soupir du vent à travers les feuilles jaunissantes, — bois, champs, nuages qui volent, eaux agitées ou dormantes, sons, parfums et couleurs, l'univers se réfléchit dans la poésie romantique comme dans l'âme de l'homme qui en est le miroir vivant.

C'est Rousseau qui révéla à notre littérature cette veine nouvelle ; il fut le premier prêtre du culte que la poésie contemporaine rend à la création. Après lui, Bernardin de Saint-Pierre découvrit la nature tropicale et les mornes de l'Ile de France, Chateaubriand prit possession des savanes et des forêts vierges du Nouveau-Monde. Il semblait que l'immensité solitaire des déserts exerçât une sorte de sauvage attrait sur des âmes lassées et dégoûtées des conventions de la vie civile.

Si, dans le domaine social, Rousseau oppose l'état de nature aux misères d'une humanité dégradée, dans le domaine des lettres et de la poésie, le romantisme, dont il fut l'initiateur, demanda à l'ingénuité des premiers âges ces productions toutes spontanées que n'adultèrent pas les artifices du talent. On recueillit les légendes, les romances, les épopées anonymes; on préféra les vierges senteurs d'une

végétation inculte aux parfums délicats et subtils des fleurs classiques, on se passionna pour une fraîche poésie qui coule de source, qui n'est que l'effusion naïve du sentiment populaire et dans laquelle s'exprime librement la franche humanité.

Ce goût des époques primitives, cette prédilection pour l'adolescence héroïque ou gracieuse des sociétés, où s'épanouit toute beauté candide et toute simple grandeur, s'allia, dès le début de notre siècle, soit avec l'influence religieuse, soit avec le sentiment de l'étroite solidarité qui unit d'âge en âge les générations aux générations, pour provoquer un retour vers nos origines nationales, si méprisées des classiques.

Dans sa seconde préface des *Odes et Ballades*, Victor Hugo demande d'où vient le nom de romantisme et quel rapport on découvre entre la poésie nouvelle et la langue romance ou romane. Si le romantisme justifie l'étymologie de son nom, c'est justement par ce retour vers les siècles gothiques où nous trouvons un de ses traits les plus significatifs. Chateaubriand en avait été le promoteur : son *Génie du christianisme* pourrait tout aussi bien s'appeler le *Génie du moyen âge*. C'est de lui que date l'enthousiasme pour nos antiquités indigènes qui fut d'abord chez beaucoup une vogue sans conséquence, mais dont l'école romantique fit un culte passionné.

On s'éprit au début tantôt d'une chevalerie pimpante avec ses gentils pages, ses troubadours et ses ménestrels, ses bons anachorètes et ses belles châtelaines, ses romances langoureuses et sentimentales, tantôt d'un moyen âge fantastique et infernal avec ses légendes pleines d'horreur, ses oubliettes, ses moines sacrilèges, ses ogres féodaux, sa Cour des Miracles et son Montfaucon. Le romantisme paya tribut à la mode : son chef lui-même fit *Han d'Islande*, qui est un vrai roman de la Table-Ronde, et les *Ballades*, dont plusieurs furent visiblement composées dans l'atmosphère factice des salons contemporains.

Mais le génie sain et puissant de Victor Hugo ne tarda

pas à se débarrasser de ces mièvreries. Nul n'eut plus de part que lui à l'étude profonde et sentie de nos origines. Dès 1827, dans la préface de *Cromwell*, il appuie sa théorie du grotesque sur l'art et la poésie du moyen âge, l'un qui sculpte ses monstres et ses démons au front des cathédrales, le long des frises et au bord des toits, déroule autour des chapiteaux ses figures grimaçantes, encadre ses enfers et ses purgatoires sous l'ogive des portails, l'autre, qui sème à pleines mains ses intarissables parodies de l'humanité, et qui, non moins féconde dans le difforme et l'horrible que dans le comique et le bouffon, « fait gambader Sganarelle autour de don Juan et ramper Méphistophélès autour de Faust ». A la mythologie antique il oppose le merveilleux national attachant au christianisme mille superstitions originales et mille imaginations pittoresques, peuplant l'air, l'eau, la terre, le feu, de ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons partout dans les traditions et les légendes, remplaçant l'hydre de Lerne par les dragons locaux de nos chroniques, les Euménides par les sorcières, les Cyclopes par les gnomes, Pluton par le diable. A la monotone simplicité de l'art ancien, à la beauté solennelle que l'antiquité répandait uniformément sur toute chose, il oppose les types inépuisables du laid dans son alliance intime et créatrice avec le beau; aux œuvres parfaites du génie classique, les œuvres inachevées que tourmente la pensée de l'infini.

Notre-Dame de Paris n'est autre chose que l'épopée du gothique, et, si l'ironie du poète se joue dans les alentours, elle s'arrête au seuil de la vieille cathédrale par laquelle il symbolise une époque entière dans son architecture, qui y tient la place de tous les arts. Autant le « bon goût » classique répugnait au génie du moyen âge, autant le romantisme en est épris. Il en renoue les traditions. Il en a la vraie intelligence, le sentiment filial. Il remonte pieusement jusqu'à cette civilisation complexe où se heurtent tous les contrastes, jusqu'à cet art naïf et savant à la fois où le grotesque coudoie le sublime, jusqu'à cette végé-

tation de poésie irrégulière et touffue où circule librement la sève du génie domestique.

Le mouvement qui détermine chez nous ce retour vers le moyen âge avait déjà renouvelé la poésie anglaise et la poésie allemande, dont le romantisme français, tout national qu'il est, a manifestement subi l'influence.

Nous avons dit comment Chateaubriand nous initia à l'une et Mme de Staël à l'autre. Benjamin Constant, Sismondi, Fauriel, étendirent le champ des investigations ; l'esprit français sentit de plus en plus le besoin de savoir ce qui se pensait et ce qui s'écrivait au dehors. Si l'enquête studieuse avait été favorisée par les guerres de l'Empire, elle ne le fut pas moins par les événements politiques qui firent rentrer les Bourbons en France sous la protection des étrangers. Lorsque l'école romantique se constitua, les littératures du Nord étaient entrées dans le plein courant de notre critique, qui les expliquait avec une intelligence pénétrante et avec une sympathie éclairée. C'est chez elles que le romantisme alla puiser des exemples pour battre en brèche les théories pseudo-classiques : d'un côté Shakespeare, Walter Scott et Byron, de l'autre Gœthe et Schiller, furent opposés aux représentants les plus illustres du grand siècle ; ils devinrent l'objet d'un enthousiasme fervent, et leurs noms, écrits sur le drapeau de la nouvelle école, rallièrent autour d'eux la jeune génération tout entière. Il semble à première vue que le génie septentrional préside au mouvement d'où va sortir la régénération de notre littérature, et que l'esprit français, en abandonnant les traditions du XVIIe siècle, soit prêt à trahir sa propre originalité pour s'asservir à l'imitation anglaise et allemande comme les Anglais et les Allemands eux-mêmes s'étaient, en d'autres temps, asservis au goût classique.

Pourtant, si l'influence étrangère eut une part incontestable dans notre renaissance romantique, ce fut surtout en nous exhortant par l'exemple à consommer une rupture depuis longtemps imminente avec les préjugés du pseudo-classicisme. Au fond, le romantisme admira les poètes

anglais et allemands beaucoup plus qu'il ne les imita : il se réclama d'eux, mais pour montrer par leurs chefs-d'œuvre, avant d'en produire à son tour, comment le génie porte en lui-même les lois éternelles d'où relèvent toutes les formes de l'art, et dédaigne également soit les modèles qui se sont faits d'après les règles, soit les règles arbitraires et factices qui ont la prétention de faire les modèles. Chateaubriand, loin d'exalter les poètes anglais qu'il présente à la France, est plutôt tenté de les déprécier : il préfère Racine à Shakespeare « comme l'Apollon du Belvédère, à une grossière statue d'Égypte ». Mme de Staël elle-même, en nous faisant connaître la littérature allemande, met la nôtre en garde contre le danger de l'imitation, et nous convie à une rivalité féconde qui développe en nous les qualités propres de notre race et grâce à laquelle nous redevenions vraiment Français, comme nos voisins, affranchis de l'influence française, étaient redevenus vraiment Allemands. Les principaux représentants de l'école romantique proprement dite ont eux-mêmes protesté bien des fois contre toute invasion étrangère. Ils descendent en droite ligne de Chateaubriand, et leur admiration pour les poètes de l'Angleterre et de l'Allemagne, si vive qu'elle pût être, se tint toujours à distance. Lamartine ignorait tout de la poésie allemande, et, s'il adressa une épître à Byron, ce ne fut que pour le réfuter vaguement, sans le bien connaître, peut-être sans l'avoir jamais lu ailleurs qu'en lui-même. Vigny traduisit *Othello*; mais, ainsi qu'il l'explique, son but était d'ouvrir la voie aux œuvres originales qui devaient suivre, et le drame de *Chatterton* ne doit rien à Shakespeare. Comme poète lyrique, son inspiration est tout éclose en lui-même, et, si d'autres génies contemporains ont plus de puissance et de fécondité, aucun n'a la veine plus personnelle. Alfred de Musset se souvient de Byron dans les poésies de sa première jeunesse, mais celles qui l'ont immortalisé sont faites de ses propres larmes. Quant à Victor Hugo, nul plus que lui ne professe le mépris des imitateurs. « Que le poète, écrit-il, se garde surtout de

copier qui que ce soit, pas plus Shakespeare que Molière, pas plus Schiller que Corneille. » « L'esprit d'imitation, dit-il ailleurs, lui a toujours paru le fléau de l'art : quand vous viendrez à bout de calquer exactement un homme de génie, il vous manquera toujours son originalité, c'est-à-dire son génie. » Parmi tous les poètes de l'Angleterre et de l'Allemagne, Shakespeare est le seul qui ait eu sur lui quelque influence, et il déclare ne vouloir pas plus être le reflet de Shakespeare que l'écho de Racine. Quant à la langue allemande, elle lui est entièrement étrangère. D'ailleurs, ce n'est pas de ce côté qu'il se sent attiré. « Sans méconnaître la grande poésie du Nord, dit-il lui-même, il a toujours eu un goût vif pour la forme méridionale et précise. » Dans toute la première partie de sa carrière, ses poètes de prédilection sont italiens ou espagnols ; il s'inspire du Romancero, il appelle Virgile et Dante ses maîtres, et c'est en Espagne qu'il place cette ville du moyen âge à laquelle il souhaite qu'on puisse comparer un jour la littérature française.

Si notre poésie romantique offre de nombreuses ressemblances avec celle de l'Angleterre et de l'Allemagne, ce n'est pas un résultat de l'imitation, c'est plutôt l'effet de causes analogues qui agirent simultanément chez les trois peuples. Avec Rousseau et Diderot, la France a même, sur bien des points, devancé ses voisins ; mais les modèles immortels que lui a légués notre grande période classique la retiennent dans l'attachement aux traditions nationales. L'Angleterre et l'Allemagne ont depuis longtemps secoué le joug, que nous hésitons encore à rompre avec un glorieux passé pour nous lancer dans des voies inconnues. Pendant que la Révolution bouleverse notre régime social, pendant que les guerres de l'Empire épuisent notre activité sur les champs de bataille, les deux littératures voisines ont déjà produit les chefs-d'œuvre d'un art nouveau, et, quand la France revient à elle-même, elle poursuit, encouragée par leur exemple, cette régénération poétique qu'elle avait été la première à préparer, mais elle la poursuit en restant fidèle

à son propre génie et en ne prenant guère à celui du Nord que ce qu'elle lui avait déjà confié.

Si l'avènement du romantisme marque en effet chez nous un abandon sans retour des routines serviles, il n'en est pas moins vrai que l'esprit classique, en prenant le mot dans son acception la plus large, en le débarrassant de tous les préjugés qu'y avait incorporés le pseudo-classicisme, conserve aux œuvres des plus hardis novateurs je ne sais quel type général de race et d'origine qui ne permet pas de les confondre avec les productions du génie septentrional. L'antiquité gréco-latine a passé depuis des siècles dans notre éducation héréditaire, dans nos mœurs, nos lois et nos institutions ; elle a gravé son empreinte sur le caractère même de notre peuple ; elle maintient un certain idéal de culture et d'art auquel le génie français ne saurait renoncer sans se trahir. Ceux-là mêmes parmi les poètes de notre âge qui réagissent avec le plus de violence contre des doctrines surannées, ont soin de distinguer entre l'esprit classique, dont ils maintiennent l'idéal, et la routine scolastique, dont ils combattent les superstitions.

C'est peut-être par abus qu'on a fait du néo-hellénisme une branche de l'école romantique : il est vrai pourtant que la nouvelle école nous donne le spectacle d'une renaissance grecque à laquelle un grand nombre de ses poètes ont concouru. D'ailleurs, les pseudo-classiques avaient si peu la véritable connaissance et le juste sentiment de l'art ancien qu'on se distinguait encore d'eux en laissant là les imitations de seconde main pour remonter jusqu'aux sources.

André Chénier, grâce à ses origines, grâce à un commerce assidu, grâce à la parenté même du talent, est le premier de nos poètes qui nous rend l'impression directe de la Grèce, non plus de cette Grèce froide et décolorée, telle que la présentaient ses contemporains, mais d'une Grèce vivante et radieuse dont l'immortelle jeunesse resplendit sous la couronne de roses. Après Chénier, encore inconnu au début de notre siècle, Chateaubriand, ce chantre du

moyen âge et du merveilleux chrétien, fut aussi le plus fervent adorateur des divinités olympiques : il ressent devant les côtes de la Grèce un trouble que la vue des lieux saints ne lui a point fait éprouver, et, lorsqu'il met le pied sur le sol d'Athènes, il croit être un contemporain des Périclès et des Sophocle. Plus tard, en plein romantisme, nous retrouvons la même inspiration chez la plupart des poètes qui, dans les rangs de la nouvelle école, luttent contre le goût du faux classicisme. Alfred de Vigny emprunte leur flûte aux bergers de la Sicile pour accompagner ses idylles de la *Dryade* et de *Symétha* ; Brizeux est « un Bion chrétien » qui, jusqu'au fond de l'Armorique, recueille le discret écho des pastorales doriennes ; Alfred de Musset chante la Grèce, « cette éternelle patrie de ses vœux », « la Grèce, sa mère, où le miel est si doux ». La seconde génération romantique ne sera pas moins éprise de la beauté grecque . chez Théophile Gautier, chez Théodore de Banville et Leconte de Lisle, nous retrouvons le culte d'un idéal plastique qu'ils se sont complu à réaliser sous les formes les plus pures de l'art néo-grec.

Que le romantisme se tourne vers la Grèce ou vers le moyen âge chrétien et national, qu'il emprunte à la poésie du Nord quelque chose de sa mélancolie pénétrante, ou qu'il aille jusque dans l'Orient chercher la lumière et la couleur, ce qui concilie les unes avec les autres tant d'inspirations diverses dans le sein de la même école, c'est qu'il a toujours eu pour devise la liberté de l'art, et cette devise lui ralliait d'avance tous ceux qui, laissant de côté les modèles et les règles, ne reconnaissaient d'autre règle que la vérité, sous quelque apparence qu'elle se présente, et d'autre modèle que la nature, quelque aspect qu'elle revête.

Affranchir l'art, tel fut, avant tout, le but du romantisme. A ses yeux, « la poésie est une terre vierge et féconde dont les productions veulent croître librement et, pour ainsi dire, au hasard » ; c'est un paradis terrestre sans fruit défendu. Les classiques, n'étudiant la nature que par une seule face, excluaient de leur domaine tout ce qui

ne se rapportait pas à leur conception particulière. Les romantiques reconnaissent le beau sous toutes ses formes et ouvrent leur temple à tous les dieux. Il y a du beau autant de types divers qu'il y a de sociétés différentes. Homère, Dante, Shakespeare ou Gœthe, sous tous ces noms, c'est le génie, et le génie a justement pour caractère distinctif d'apporter toujours avec lui une interprétation originale de l'éternelle beauté. Mais à côté du beau existe le laid, et, s'il a sa place dans la nature, il doit l'avoir aussi dans l'art. Plutôt que de dédoubler l'homme et la vie, le romantisme mêle dans ses créations le laid avec le beau, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. Pour qui voit de haut, ce que nous nommons le laid, c'est, après tout, dans l'ensemble des choses, un élément nécessaire à leur harmonie. De même, ce que nous nommons un défaut est la corrélation obligée d'une qualité. Ni qualité, ni défaut, ce peut être l'idéal des esprits médiocres; mais, dans l'art, la médiocrité ne compte pas, et, quant au génie, il est fatalement irrégulier comme la nature elle-même.

L'école classique avait fait de la poésie « un jardin bien nivelé, bien taillé, bien nettoyé, bien ratissé, bien sablé ». Le romantisme la compare « à une forêt primitive du Nouveau-Monde avec ses arbres géants, ses hautes herbes, sa végétation profonde, ses sauvages harmonies ». A la convention il oppose la nature, et il préfère « une barbarie de Shakespeare à une ineptie de Campistron ». L'école classique avait circonscrit l'art dans des limites étroites; bien plus, elle assignait à chaque genre ses bornes particulières en lui défendant d'empiéter sur le genre voisin; avec ses latitudes propres, chacun avait ses convenances spéciales. Le romantisme brouilla cette ingénieuse poétique; il professa « que ce qui est réellement beau et vrai est beau et vrai partout, que ce qui est dramatique dans un roman sera dramatique sur la scène, que ce qui est lyrique dans un couplet sera lyrique dans une strophe; qu'enfin et toujours la seule distinction véritable est celle du bon et du mauvais ». On eut alors le drame, qui réunit en lui tous

les éléments de la comédie et de la tragédie, qui s'ouvre même aux échappées du lyrisme, qui est, en un mot, « la poésie complète » ; on eut, non pas des élégies, des odes, des idylles, des épîtres ou des satires, mais des Méditations, des Harmonies, des Orientales, des Voix intérieures, recueils où se mêlent et se confondent tous les genres, et dont le titre se rapporte, non pas aux divisions factices de la rhétorique, mais à une large unité qui a son siège dans l'âme même du poète.

Sans méconnaître les droits imprescriptibles de la raison, que le classicisme avait fini par réduire à je ne sais quel bon sens timide et froid, les romantiques ont revendiqué ceux de l'imagination, à défaut de laquelle la poésie demeure incapable de prendre l'essor. La nouvelle école a vu dans le « goût », non plus l'inspirateur, mais le modérateur du poète. Elle l'a d'ailleurs élargi et assoupli : c'est un goût hospitalier et tolérant, empressé, non pas à critiquer toujours les mêmes défauts, mais à trouver des beautés nouvelles.

Comme le disait son chef, le romantisme fut dans la poésie ce qu'était le libéralisme en politique. Il l'affranchit des formules oppressives et des serviles imitations. Il la vivifia d'un souffle nouveau, lui donna des ailes, et la lança, toute frémissante d'enthousiasme, dans ces régions supérieures où elle plane librement au-dessus des conventions.

CHAPITRE II

RÉNOVATION DE LA LANGUE ET DE LA MÉTRIQUE

Le romantisme, qui tranforma si profondément le génie national, ne pouvait manquer de renouveler notre langue, dans laquelle il exprimait des pensers et des sentiments nouveaux.

Interprète d'une société tout aristocratique, la langue du XVIIe siècle, dont le pseudo-classicisme prétendait maintenir les traditions, s'était d'elle-même accordée avec les élégances et les délicatesses du milieu contemporain. Elle convenait merveilleusement aux nuances discrètes de la conversation, aux curiosités de l'analyse morale, à tous les besoins et à tous les agréments des relations mondaines. Faite pour l'honnête homme puisqu'elle est faite par lui, elle cause avec une grâce aimable, elle excelle à tourner finement quelque maxime, à esquisser un portrait, à raisonner une question de morale. Elle a toutes les qualités de son emploi décoratif et officieux, la clarté pour se faire entendre, l'harmonie pour charmer l'oreille, la noblesse pour ménager les scrupules d'un monde qui ignore ou tient à distance les vulgarités de la vie. Jamais de surcharge ni d'outrance; point de mots qui fassent saillie, point de métaphores risquées, point de constructions hasardeuses, rien de fortuit ni d'accidenté, un courant égal et continu qui a

déposé tout limon et dont aucune secousse ne trouble la limpidité.

Que de sacrifices pour atteindre à la perfection classique! Cette langue au profit de laquelle les novateurs du XVIe siècle avaient dépouillé les dialectes provinciaux, redemandé à l'antiquité domestique ses tours et ses vocables les plus expressifs, opéré tant de « provignements » qui figurèrent avec honneur dans la poésie contemporaine, les grammairiens de l'âge suivant mettent autant de zèle à l'expurger que la Pléiade en avait mis à l'enrichir.

Héritier de Ronsard, Malherbe n'en accepte l'héritage que sous bénéfice d'inventaire. Son œuvre est toute négative. Il n'invente rien, et, s'il perfectionne, ce n'est que par élimination. Avec lui, la langue du XVIe siècle s'amende et se régularise, mais en s'appauvrissant. Dans cette robe aux larges plis il se taille un vêtement de coupe correcte, mais raide et étriqué. Encore Malherbe parle-t-il le français populaire; la meilleure part de sa réforme consiste à débarrasser l'idiome poétique des locutions et des formes savantes qu'y avaient introduites ses devanciers. Il renvoie aux crocheteurs ceux qui lui demandent le secret du beau langage et ne reconnaît d'autre Académie que le Port-au-Foin. Après lui, la langue littéraire se restreint de plus en plus, non pas même à l'usage de la « ville », mais à celui des salons et de la cour. Ce qu'elle gagne de la sorte en élégance, elle le perd en vertu pittoresque: tôt ou tard elle paiera sa noblesse et sa pureté au prix de toute invention primesautière et de tout relief original.

L'Académie française se fonde pour « tempérer les déréglements d'un empire trop populaire », pour « nettoyer le langage des ordures qu'il avait contractées dans la bouche du peuple ». Aux yeux de Vaugelas, ce bon usage dont il se dit le greffier est celui « de la partie la plus saine de la cour ». On considère la contagion des provinces comme foncièrement corruptrice; on exclut avec soin tout ce qui tient aux écoles, au Palais, aux arts mécaniques, aux réalités de la vie ordinaire. Le traducteur de Quinte-Curce

estime qu'on a déjà retranché la moitié des termes employés au XVIe siècle par le traducteur de Plutarque. Et il ne les regrette pas. Ceux-ci étaient trop vieux, ceux-là trop rudes; les uns choquaient par la bassesse de leur origine, les autres par leur physionomie trop brutalement accusée. La conversation des honnêtes gens ne s'accommode que de mots choisis, bien nés, harmonieux, assez généraux pour n'éveiller dans l'esprit l'idée d'aucune chose vulgaire, assez éloignés de l'impression directe pour représenter les objets sans les faire saillir brusquement aux yeux. Le P. Bouhours renchérit encore sur Vaugelas : cette partie la plus saine de la cour, il la réduirait, si l'on voulait l'entendre, au roi et aux princes du sang. Quelques centaines de courtisans forment la langue à leur image. Ils la raffinent, ils la filtrent à l'envi; ils la dérobent au grossier commerce des sens, ils la spiritualisent si bien qu'elle finira par y perdre toute couleur et toute saveur.

Le vocabulaire et la syntaxe, que les grammairiens du XVIIe siècle s'imaginaient avoir fixés pour toujours, ne subirent du moins, pendant le XVIIIe, que des changements peu sensibles. Voltaire, qui mène une campagne si vive et si hardie contre les abus et les préjugés sociaux, est, en matière de langue, si religieusement fidèle aux traditions classiques, que les néologismes les plus inoffensifs effarouchent sa timidité. Ces traditions ne se modifièrent, pendant les cent cinquante ans environ qui s'écoulent depuis Louis XIV jusqu'à notre siècle, que dans le sens d'un purisme toujours plus exclusif et plus dégoûté. La Révolution triompha moins aisément de l'ancien régime littéraire que de l'ancien régime politique. Sans doute, notre langue ne resta pas à l'abri de toute atteinte. L'avènement d'une démocratie étrangère aux délicatesses de la classe aristocratique qu'elle avait supplantée, devait inévitablement introduire dans l'usage bien des innovations en accord avec le caractère de la société nouvelle. A peine établi, l'Institut se vit charger de faire entrer dans son Dictionnaire « les mots que la Révolution et la République avaient

créés ». Mais bien peu de ces mots pouvaient être adoptés par la langue littéraire, et le Dictionnaire lui-même ne leur donna droit de cité qu'en les reléguant dans un appendice. Quant aux locutions que les journalistes ou les orateurs avaient empruntées au parler du peuple, la littérature de l'Empire les rejette avec mépris. Il semble tout d'abord que le principal effet de la Révolution doive être d'exagérer encore, par contraste avec l'anarchie et la licence révolutionnaires, les scrupules et les susceptibilités du goût classique. Nos écrivains de l'époque impériale ont des superstitions, des pudeurs, que ni Boileau ni Racine ne connaissaient. C'est seulement avec le romantisme que la Révolution passe de l'ordre politique dans le domaine de l'art et surtout de la langue. Ceux-là mêmes qui, de notre temps, s'attachent à réduire le plus possible la portée du mouvement auquel la nouvelle école a présidé, sont bien obligés de reconnaître qu'elle accomplit dans notre idiome une véritable transformation, la plus profonde qu'il ait subie depuis la Renaissance.

Dès leurs débuts, les novateurs, tout en remontant par delà le XVIe siècle au moyen âge chevaleresque et chrétien, ne se donnèrent pas moins, en fait de langue et de versification, comme les disciples de la Pléiade. Nous tenons de Sainte-Beuve, par qui nos poètes de la Renaissance furent remis en honneur, que, son choix de Ronsard une fois terminé, le bel exemplaire in-folio d'où les extraits avaient été pris resta déposé aux mains de Victor Hugo et devint, pour ainsi dire, l'*Album* du cénacle romantique. Sans doute, il y avait, même à cet égard, entre l'ancienne Pléiade et celle de notre siècle, une différence de situation sur laquelle pas n'est besoin d'insister. La première ne trouvait derrière elle qu'obscurité pédantesque et savants barbarismes chez les « rhétoriqueurs », et, chez les poètes de cour, comme Marot et Saint-Gelais, une sécheresse de formes et une indigence de moyens que ne pouvaient dissimuler leur agilité gracieuse, leur vive et preste élégance; la seconde héritait de deux grands âges littéraires, illustrés, dans chaque genre, par

d'immortels chefs-d'œuvre. Mais notre langue classique, surtout celle de la poésie, cette langue déjà « gênée » par Malherbe, qui passait ensuite de Malherbe à Vaugelas et de Vaugelas au P. Bouhours, qui, pendant deux cents ans, n'avait cessé d'être épurée, c'est-à-dire de s'appauvrir, jusqu'à ce que la pruderie des pseudo-classiques finît par en exclure tout naturel, toute vivacité, toute franchise expressive, ne pouvait servir d'organe au jeune siècle que si les novateurs en refondaient l'instrument.

La grammaire elle-même, naturellement plus fixe et plus résistante que le vocabulaire, ne fut pas sans subir de nombreuses modifications. Le romantisme n'introduisit guère de constructions proprement nouvelles; c'est que la langue domestique, celle du moyen âge, celle du xvi[e] siècle, mettait à sa disposition une foule de tours vieillis entre lesquels il n'avait qu'à choisir. Ces tours, dédaignés de nos écrivains classiques, il les fit rentrer dans l'usage, il reprit du moins ceux qui s'accordaient avec le caractère analytique de notre idiome. Issue d'une renaissance morale et religieuse qui la rattacha tout d'abord à notre antiquité nationale, la jeune école rechercha les vraies traditions du génie français et son originalité native. On était archéologue avec piété; on restaurait non seulement des châteaux ou des églises, mais aussi des formes de langage auxquelles le classicisme n'eût pas moins répugné qu'aux « barbaries » de l'architecture ogivale. Ce sens de l'histoire qui manquait complètement à l'âge classique, le romantisme l'applique à la rénovation de la langue elle-même aussi bien qu'à celle de l'art et de la poésie Au xviii[e] siècle, Voltaire, dans son commentaire de Corneille, traitait comme des solécismes toutes les constructions du vieux poète que n'admettait pas l'usage contemporain : les novateurs de 1830 ressaisissent par delà Corneille bien des franchises de nos anciens auteurs; ils retrouvent ce je ne sais quoi de hardi, de vif et de passionné qu'avait la langue française avant que les puristes classiques l'eussent assujettie à leur étroite discipline

Ce ne sont pas seulement les vocables d'Amyot dont Vaugelas disait que la moitié avait été déjà proscrite, mais aussi ses « phrases », c'est-à-dire ses constructions et ses tournures. Au commencement du XVIIIe siècle, l'auteur de la *Lettre à l'Académie*, que son indépendance faisait taxer d'esprit chimérique, mais qui n'en est pas moins le critique le plus délicat et le plus pénétrant de son époque, le moins asservi aux préjugés du goût contemporain, se plaint que notre langue ait perdu son ancienne liberté d'allure. « Elle n'ose jamais procéder, écrit-il, que suivant la méthode la plus scrupuleuse et la plus uniforme de la grammaire : on voit toujours venir d'abord un nominatif substantif qui mène son adjectif comme par la main ; son verbe ne manque pas de marcher derrière, suivi d'un adverbe qui ne souffre rien entre deux ; et le régime appelle aussitôt un accusatif, qui ne peut jamais se déplacer ». Quelque exagération qu'il y ait là, Fénelon n'en a pas moins raison de faire son procès à la monotonie de la syntaxe classique. Par la clarté même qu'elle doit à sa discipline sévère, notre langue, telle que l'écrivent le XVIIe et le XVIIIe siècle, est un merveilleux organe de la raison : mais il faut attendre jusqu'au romantisme pour qu'elle devienne propre à rendre les troubles du cœur, le tumulte des passions, les caprices de la fantaisie. Le romantisme sacrifie volontiers la régularité grammaticale à l'effet dramatique et à l'expression pittoresque. Il dispose les mots, non pas toujours d'après leur fonction logique, à une place fixée d'avance par la méthode abstraite des grammairiens, mais aussi selon l'ordre dans lequel se succèdent nos impressions ou nos sentiments, à la place où les porte de lui-même le mouvement de la pensée ou le courant de l'émotion. Avec les romantiques, notre syntaxe permet à la phrase une marche plus libre, plus souple, plus accidentée. Ils retrouvent ces idiotismes pittoresques, ces façons de dire singulières et brusques, ces tours expressifs, modelés sur la sensation immédiate, toutes ces locutions originales et imprévues, dont l'irrégularité choquait l'esprit classique, amoureux avant tout d'ordre et de symétrie, dont

l'ingénuité même, la saveur relevée ou la familiarité vive et forte offensaient ses délicatesses renchéries.

Les modifications introduites dans la grammaire se rapportent d'ailleurs au style plus qu'à la langue. Non seulement le romantisme n'a point inventé de nouveaux procédés syntactiques, mais encore un grand nombre de ceux qu'il essaya de rajeunir sont sortis de l'usage actuel, ou même n'ont jamais été, pour la plupart, que des archaïsmes risqués çà et là par des écrivains qui ne prétendaient poin les faire entrer dans la circulation commune. « Paix à la syntaxe! » dit Victor Hugo en déclarant la guerre à la rhétorique du pseudo-classicisme. La rénovation dont il fut le promoteur porta beaucoup moins sur les formes grammaticales que sur les mots, et l'œuvre de l'école romantique en matière de langue consista surtout, pour employer une expression de Victor Hugo lui-même, à « délivrer » le vocabulaire.

Cette expression indique assez que les novateurs se permirent rarement des néologismes. La pauvreté de la langue classique tenait, non point à l'insuffisance du dictionnaire national, mais au purisme dédaigneux avec lequel la société choisie dont l'usage faisait loi en avait exclu tout ce qui pouvait heurter ses scrupules. Le romantisme n'eut donc pas à innover, mais à restaurer. « S'il est utile, disait son chef, de rajeunir quelque tournure usée, de renouveler quelque vieille expression, on ne saurait trop répéter que là doit s'arrêter l'esprit de perfectionnement. » Ainsi, ce « démagogue horrible et débordé », comme il devait plus tard s'appeler lui-même, est à cet égard un conservateur. Il ne voit dans l'invention de mots qu' « une triste ressource pour l'impuissance ». Les maîtres de l'école romantique n'ont produit qu'un très petit nombre de termes nouveaux. Dans la seconde moitié de notre siècle, le néologisme envahira notre littérature; mais, dans la première, l'enrichissement de la langue consiste surtout à lui rendre une partie de ses anciennes richesses.

Le romantisme fit revivre une multitude de mots qui

étaient tombés en désuétude depuis deux ou même trois siècles ; beaucoup d'autres, que l'usage avait conservés, modifièrent leur sens, mais pour le rapprocher, en général, d'un plus ancien emploi. « C'est en fouillant une langue qu'on l'enrichit », disait Joubert, sans se laisser effrayer, comme les pseudo-classiques, par les archaïsmes d'*Atala* ou de *René ;* « il faut traiter les langues comme les champs : pour les rendre fécondes, il faut les remuer à de grandes profondeurs. » Chateaubriand avait donné le signal. Ce maître en l'art d'écrire n'ignore ni ne néglige rien de ce qui peut prêter à son style de l'éclat et du relief; il s'approprie ce que lui offre de plus expressif et de plus coloré non pas seulement le français d'avant Racine, mais aussi le gaulois d'avant Ronsard ; il cueille des fleurs jusque dans les vieux dictionnaires. Les novateurs romantiques suivirent son exemple ; ils le suivirent avec assez de hardiesse pour transformer la langue, avec trop de discernement pour en violenter le génie naturel ou pour en fausser le cours historique.

C'est surtout par les poètes, mais au bénéfice de la prose comme de la poésie, que s'opéra cette rénovation du vocabulaire, dont le premier initiateur fut Chateaubriand. Si Victor Hugo s'interdit le neologisme, il revendique en foule, chez les auteurs du moyen âge, dans le parler savoureux et pittoresque du XVIe siècle, jusque chez les classiques, des termes vieillis auxquels le repos même d'une longue désuétude avait rendu toute la force et tout l'éclat de la jeunesse. Sainte-Beuve travaille à la même œuvre avec une délicate patience ; il y applique sa curiosité toujours en éveil et ce don d'assimilation qui est chez lui du génie. A mesure que le romantisme se fait plus exclusivement descriptif et pittoresque, il sent le besoin d'enrichir son vocabulaire. Théophile Gautier, « le peintre de la bande », comme il s'appelle, recourut parfois à l'introduction de termes nouveaux; mais, pour quelques néologismes plus ou moins heureux, plus ou moins utiles, combien de restaurations, dont beaucoup furent pour notre langue un gain précieux! « Ah! mon cher enfant, disait-il à l'un de ses gendres, si nous avions seule-

ment autant de piastres que j'ai reconquis de mots sur leur Malherbe!... Je me suis lancé à la conquête des adjectifs, j'en ai déterré de charmants et d'admirables, dont on ne pourra plus se passer. J'ai fourragé à pleines mains dans le XVIe siècle... » Et ce renouvellement n'est pas chez les romantiques une œuvre d'érudition factice. Les termes qu'ils ont restaurés refirent un pacte avec la vie; la plupart s'emploient aujourd'hui couramment, si bien qu'ils échappent même à notre attention et semblent n'avoir jamais cessé d'être en usage.

Ce qui contribua plus encore à l'enrichissement de notre langue, c'est que le romantisme fit passer dans le style littéraire et poétique une foule de termes que les préjugés du goût classique en avaient bannis. Bernardin de Saint-Pierre remarquait que « le propre de l'homme de lettres, il n'y a pas longtemps encore, était d'être empêché dès qu'on le tirait de ses livres, et de ne pas savoir nommer les choses ». Rousseau et Diderot avaient introduit déjà dans le vocabulaire pittoresque des expressions qui n'appartenaient jusque-là qu'à des idiomes techniques. L'auteur des *Études sur la nature* fait un pas de plus dans cette voie. « Essayez, disait-il, de décrire une montagne de manière à la faire reconnaître. Quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. » Mais lui-même veut en dire plus. Il quête dans le champ des sciences ou dans celui des arts les mots dont il a besoin pour rendre ce qu'il voit. Comme la description romantique va toujours se précisant, elle cherche, hors de la langue traditionnelle, à laquelle le classicisme n'avait fait exprimer des objets que les traits les plus généraux, tous les termes nécessaires à la traduction des plus minutieux détails. Elle emprunte, non seulement aux arts et aux sciences, mais à l'industrie, au commerce, aux argots même de l'atelier, un matériel d'expressions auxquelles la littérature abstraite du XVIIe siècle n'avait point senti le besoin de recourir. Citons un exemple : deux livres du *Télémaque* renferment en tout dix désignations de couleurs,

six du rouge, deux du jaune, deux du vert. Que l'on compare à cette indigence la richesse de Chateaubriand, la profusion de Théophile Gautier ! Dans le monde des formes comme dans celui des tons, dans tout le domaine de la vie sensible, nous saisissons des particularités et des nuances qui échappaient aux classiques, et nous les notons par des mots qu'ils n'eussent point admis.

Une règle capitale des anciens rhéteurs, Buffon la formule expressément, était de nommer les choses par les termes les plus généraux. Le terme particulier avait le tort de faire naître dans l'esprit des images familières, entachées de vulgarité, tandis que le terme général, idéalisant pour ainsi dire la sensation, laissait au style toute sa noblesse. Les grands écrivains du XVIIe siècle choquèrent plus d'une fois le goût des puristes. Racine s'entendit reprocher ses *chiens*, si *dévorants* qu'ils fussent, et ceux qui admiraient la hardiesse du poète confessaient par cette admiration même ce qu'un tel mot avait de peu conforme aux bienséances du siècle. Les susceptibilités classiques ne firent que renchérir jusqu'à l'avènement du romantisme. L'abstraction enveloppa notre langue d'une brume qui en estompait tout relief. Plus de ces expressions crues et nues dans lesquelles se peignent les objets ; plus de caractère, plus de physionomie : un fond neutre, sur lequel ne s'accuse aucun trait. Rivarol, quoiqu'un des premiers à sentir la nécessité d'une rénovation, regrette que Voltaire, dans sa satire du *Pauvre Diable*, ait nommé le « cordonnier » ; un traducteur de Pindare, n'osant prononcer le mot *coq*, qui « suffirait à gâter la plus belle ode du monde », se tire d'affaire en parlant de cet « oiseau domestique dont le chant annonce le jour et qui n'a que son pailler pour théâtre de ses exploits ». Encore sous la Restauration, c'est une témérité que d'introduire dans un alexandrin certains noms les plus illustres de notre histoire : une tragédie dont l'héroïne est Jeanne d'Arc, l'appelle la bergère, puis la guerrière, enfin la captive, mais n'ose pas une seule fois l'appeler Jeanne. L'auteur de *Marie Stuart*, Lebrun, ayant à faire entrer dans

une touchante scène de cette pièce le mot terrible de *mouchoir*, avait dit :

> Prends ce don, ce mouchoir, ce gage de tendresse,
> Que pour toi de ses mains a brodé ta maîtresse.

Les précautions dont usait le poète en bardant le vocable incongru d'une double cuirasse de périphrases, ne lui servirent à rien ; ce mouchoir, tout brodé qu'il était, voire par la main d'une reine, épouvanta ceux qui assistèrent à la lecture de la pièce « Ils me supplièrent à mains jointes, dit Lebrun, de changer des termes si dangereux et qui ne pouvaient manquer de faire rire toute la salle à l'instant le plus pathétique. J'écrivis *ce tissu.* » On sait quel tumulte souleva Vigny lorsque, neuf ans après, il eut le courage de lancer au parterre le terme même que l'auteur de *Marie Stuart* s'était résigné à effacer. En 1825, à la première représentation du *Cid d'Andalousie*, le mot *chambre* excita les murmures de la salle, et le *Globe* fut obligé de rappeler le vers de Racine :

> De princes égorgés la chambre était remplie.

Ainsi, le public de l'époque ne trouvait plus le style d'*Athalie* assez noble. Ce qui restait de la langue des anciens maîtres, ce n'était plus que des phrases convenues, des locutions toutes faites, des hémistiches banals, jardin de rhétorique dont les fleurs artificielles avaient au moins le mérite de ne jamais se flétrir. Il était temps que la génération romantique vînt ranimer notre langue, la colorer, lui rendre corps et saveur, substituer l'image à l'abstraction, le mot propre à la périphrase, le pittoresque au descriptif.

Ce fut là l'œuvre propre de Victor Hugo. Il fit dans le vocabulaire une révolution analogue à celle qui, trente ans plus tôt, avait transformé la société civile. Lui-même, dans une pièce célèbre, s'est présenté comme le Danton et le Robespierre d'un nouveau quatre-vingt-treize. Il mit au vieux dictionnaire « un bonnet rouge ». Il proclama l'éga-

lité des mots. La noblesse et la bassesse ne sont pas dans les termes, simples signes des idées, mais dans les idées que ces termes désignent ; et, comme la loi souveraine de l'art consiste en l'accord de l'expression avec la pensée, le mot propre est toujours assez noble. Déclarer qu'il n'y a plus de castes dans la république des mots, c'était donner accès à tous ceux qu'avaient jusqu'alors écartés les dégoûts du classicisme ; c'était, en même temps que rendre la vie au style, décupler les richesses du vocabulaire. Quand Victor Hugo dit :

> . . . Pas de mot où l'idée au front pur
> Ne puisse se poser, tout humide d'azur,

il ouvre d'un seul coup à l'écrivain un arsenal de vocables qui renouvellent la langue, et ces vocables, qu'excluait le « style noble », ce sont justement les plus significatifs, ceux qui semblent en contact immédiat avec les objets, qui en font surgir la vision directe, qui nous en donnent, non pas une définition incolore et abstraite, mais une réelle et vivante image.

Le romantisme ne renouvela pas moins profondément la métrique que la langue. Il multiplia les rythmes ; il répara la rime ; il fit de notre monotone alexandrin l'instrument de versification le plus souple, le plus sensible, le plus expressif.

Entre les innombrables rythmes employés par Ronsard et la Pléiade, Malherbe, appliquant à la réforme de la métrique le même exclusivisme qu'à celle de la langue, en avait choisi quelques-uns, les plus réguliers et les plus simples, qui suffisaient à son génie altier, mais indigent et raide. Les deux siècles classiques s'en contentèrent. L'inspiration de poètes comme Jean-Baptiste Rousseau ou Le Franc de Pompignan n'était ni assez vive ni assez originale pour se sentir à l'étroit dans ces formes consacrées, sur le patron desquelles leur rhétorique mesurait d'avance ses froides apostrophes et ses prosopopées de commande. Le roman-

tisme vivifia notre poésie aussi bien dans sa forme que dans sa matière. L'imagination française s'était retrempée ; d'abondantes sources de sentiment avaient jailli ; un généreux lyrisme faisait éclater les moules convenus. Notre versification s'enrichit alors des combinaisons rythmiques les plus savantes, les plus harmonieuses, les plus pittoresques. Ce n'est pas que les romantiques aient créé beaucoup de strophes nouvelles ; mais ils reprirent celles dont avaient fait usage ces poètes du XVIe siècle qu'ils se plaisaient à reconnaître pour leurs devanciers. Dans ce domaine, comme dans celui de la syntaxe ou du vocabulaire, ils restaurent beaucoup plus qu'ils n'innovent. Sainte-Beuve appelle Victor Hugo, qui présida au renouvellement de notre versification aussi bien qu'à celui de notre langue, le plus grand inventeur de rythmes qu'ait eu la poésie française depuis Ronsard ; à vrai dire, Victor Hugo n'en a pas inventé d'autres que celui de douze vers, où les huit derniers forment deux groupes de trois rimes féminines suivis chacun d'une rime masculine : mais, si notre poésie était, antérieurement à Malherbe, assez riche en stances de tout genre pour suffire soit à l'expression des sentiments les plus divers, soit même à tous les caprices de l'imagination et à tous les jeux de la fantaisie, le romantisme porta dans les formes qu'il restaurait une science de facture qu'eussent enviée les plus délicats artistes de la Renaissance.

La rime, dont les différentes combinaisons fournissaient au lyrisme romantique une infinité de strophes, les unes nouvelles, la plupart renouvelées du XVIe siècle, fut en elle-même régénérée par la jeune école, qui en enrichit la lettre et en vivifia l'esprit.

Les grands classiques la traitaient comme un élément secondaire de notre versification ; ils ne s'en servaient que pour faire discrètement sentir la fin de l'unité métrique. Au XVIIIe siècle, elle s'affaiblit encore : les poètes n'y voient qu'une obligation gênante dont ils s'acquittent au meilleur compte possible, et quand leurs rimes ne sont pas banales, c'est qu'elles sont inexactes.

L'enrichissement du vocabulaire donnait aux romantiques des moyens nouveaux. Non seulement ils exigèrent une plénitude de son que notre poésie ne connaissait plus depuis deux siècles, mais encore ils proscrivirent, entre des mots qu'une mutuelle convenance rapproche, les homophonies par trop faciles dont abusaient les pseudo-classiques. Cette double réforme, inspirée par un juste et délicat sentiment de l'art, ne resta pas à l'abri de tout excès. Au lieu de voir dans la rime un accent du rythme plus marqué que les autres, les romantiques de la seconde génération, et surtout ceux de la troisième, lui donneront un rôle prépondérant : ils lui assujettiront l'alexandrin tout entier; ils exagéreront à plaisir des difficultés gratuites; leur triomphe sera de faire suivre à la fin du vers le plus grand nombre possible de lettres consonantes ou d'associer entre eux des mots qui semblent s'exclure. Mais, parce que l'école devait aboutir à de puérils raffinements, ce n'est pas une raison pour méconnaître ce qu'avait de légitime et de nécessaire la réforme opérée par ses propres maîtres. Victor Hugo, qui en fut le principal ouvrier, n'abuse de sa virtuosité que dans certaines fantaisies archaïques ou dans ce genre purement descriptif et pittoresque dont le plus grand mérite est une irréprochable perfection de forme. Entre l'indigence des pseudo-classiques et la prodigalité de nos rimeurs contemporains, il y avait une juste mesure, et, si le romantisme la dépassa, ce ne fut guère que sur son déclin. Il mérita bien de notre versification, en la débarrassant des rimes insuffisantes qui ne remplissent pas l'oreille, et des rimes communes qui ne satisfont pas l'esprit; en demandant à la fin du vers non seulement des sons assez riches pour rehausser le rythme, mais encore des mots assez expressifs pour le soutenir.

Le renforcement de la rime n'était d'ailleurs qu'une conséquence inévitable des atteintes que porta le romantisme à la symétrie classique : il fallait que la rime fût assez riche pour maintenir la sensation de la mesure, si souvent troublée par des contretemps. Victor Hugo et ses disciples

altérèrent profondément la constitution intérieure de l'alexandrin que leur transmettait l'école classique. La Pléiade les avait devancés; mais elle fut loin de porter dans les coupes du vers la même science rythmique que dans les diverses combinaisons des rimes et des mètres. Nos poètes du XVIe siècle n'usent trop souvent des libertés qu'ils ont prises que pour laisser leurs alexandrins se cadencer à l'aventure et chevaucher en toute licence les uns sur les autres. Malherbe imposa définitivement un repos à la fin de chaque hémistiche. L'alexandrin classique, dont Boileau maintient après lui la sévère formule, juxtapose deux fragments de six syllabes, à peu près indépendants l'un de l'autre et ne pouvant jamais se donner la main par-dessus la césure médiane, en une seule unité métrique que la césure finale sépare rigoureusement de l'unité suivante.

La symétrie d'un tel vers était en intime accord avec le caractère d'une société mieux équilibrée et plus solidement assise que la nôtre, avec la noblesse harmonieuse de l'art classique. Les personnages que met en scène le poète le plus passionné du XVIIe siècle, Racine, qui en est aussi le plus hardi versificateur, les Phèdre elles-mêmes et les Oreste, conservent le sentiment des bienséances morales jusque dans les plus violents troubles du cœur et les plus furieux égarements de la raison. Racine n'est pas plus tenté de briser le rythme de son vers que de forcer ou de charger sa langue. Les perturbations qu'a subies l'alexandrin peuvent s'expliquer à ce point de vue, comme le caractère général de la littérature contemporaine, par l'état de notre société, si complexe et si mobile, et par ce qu'il y a de plus excitable, de moins bien réglé, dans notre tempérament moral. A la poésie romantique, qui fut d'abord une effusion du cœur, un jaillissement de passion toute chaude encore, ne pouvait convenir le balancement régulier du vers classique. D'elle-même, la versification moderne trouve des rythmes plus expressifs qui s'accordent avec une sensibilité plus spontanée et plus vive.

L'évolution de l'alexandrin a pour cause un antagonisme de plus en plus marqué entre deux besoins également inhé-

rents à l'esprit humain, celui de la symétrie, sur lequel se fonde n'importe quelle versification, et celui d'une variété sans laquelle les idées et les sentiments ne sauraient avoir d'expression rythmique En donnant à l'un de ces deux besoins pleine satisfaction au détriment de l'autre, on aboutirait, dans le premier cas, à une insupportable monotonie, et, dans le second, à la ruine complète de toute langue poétique. Sans oublier ce qu'il doit à la symétrie, notre alexandrin moderne a développé de plus en plus ses moyens expressifs par de graves perturbations dans la régularité du rythme.

Le type idéal du vers de douze syllabes exige une égalité parfaite de ses éléments logiques comme de ses éléments rythmiques, un parfait accord des uns avec les autres. Il se partage en quatre fragments égaux, séparés par une césure disjonctive qui marque la fin de chacun. Cette formule, on le sait, n'a jamais été employée à l'exclusion des autres ; mais toute altération qu'elle subit est une atteinte portée à la symétrie absolue.

Tandis que l'alexandrin normal se compose de quatre parties indépendantes, l'alexandrin classique n'a que deux césures obligatoires : l'une à la sixième syllabe, l'autre à la douzième. Il maintient l'égalité des hémistiches, mais peut diviser chacun d'eux en deux portions inégales. De là plusieurs formules nouvelles qui satisfont, dans une certaine mesure, aux exigences de la variété et aux besoins de l'expression. Ces nouvelles formules, dont la discordance est manifeste, se rencontrent chez les poètes du XVIIe siècle presque aussi fréquemment, pour la plupart, que celle de la parfaite concordance. Le vers normal revient toujours à de brefs intervalles pour rendre à l'oreille la pleine sensation de la symétrie ; mais, en fait, la liberté du versificateur n'est ici limitée par aucune restriction, et, dans l'intérieur de chaque hémistiche, il peut varier à son gré les combinaisons rythmiques.

Jusqu'au romantisme, tout au moins jusqu'à André Chénier, qui le devança sur ce point comme il l'annonçait déjà sur d'autres, les altérations n'allèrent pas plus loin. Cependant, dès le XVIIe siècle et particulièrement chez Racine,

nous saisissons une tendance bien sensible à introduire plus de variété dans le rythme en atténuant la césure médiane et même la césure finale Il est vrai que ces extensions anormales de la période rythmique étaient vulgairement tenues pour un défaut. Le débit des acteurs en donne la meilleure preuve : ils marquaient fortement la fin de l'hémistiche et celle du vers, lors même que le sens devait en souffrir, et ramenaient ainsi tout alexandrin au type rigoureusement classique. Si les exemples de ces perturbations sont d'ailleurs assez rares, il ne faut pas moins y voir une sorte d'acheminement aux licences de notre versification contemporaine.

Dans l'alexandrin romantique, l'accent de la sixième syllabe n'est pas considéré comme le lieu obligatoire d'un repos; par suite, aucune règle fixe ne détermine plus d'avance le dessin de l'unité métrique. L'accent de la douzième syllabe peut lui-même n'exiger aucune pause du sens ; par suite, la liberté des combinaisons s'étend à un distique entier. Dans le premier cas, nous avons l'enjambement intérieur ; dans le second, l'enjambement d'un vers sur l'autre. Ces deux altérations transformèrent l'alexandrin classique. Elles en troublent profondément l'équilibre, mais offrent au poète d'inépuisables ressources et lui permettent d'exprimer par le rythme tous les mouvements du cœur. L'enjambement, tant au milieu qu'à la fin des vers, a souvent un effet local et déterminé; mais l'effet peut n'être aussi que la perturbation même du rythme. Dans les couplets de passion, par exemple, la phrase poétique est rebelle à toute régularité ; elle s'arrête brusquement, elle se précipite avec violence; elle a comme des frémissements et des saccades; elle ne connaît d'autre mesure que l'émotion du poète.

Les licences que donne l'abolition des césures offrent assurément bien des dangers. Plus les règles mécaniques de la versification sont nombreuses et précises, plus le versificateur est gêné par ces règles quand il fait ses vers, mais plus il en est soutenu quand ses vers sont faits. Au contraire, plus son oreille et son goût ont de latitude, plus il lui devient aisé de faire des vers, mais plus ces vers risquent

d'être mal venus, s'il n'a pas l'instinct de l'harmonie et le sens du rythme. C'est surtout avec les facilités accordées de nos jours au poète que les dieux ne lui permettent pas d'être médiocre, ou plutôt qu'ils l'abandonnent sans ressource à sa médiocrité.

Certes, les discordances de la versification moderne sembleraient aux Malherbe et aux Boileau dignes de véritables barbares. En notre siècle même, l'alexandrin romantique fut considéré par leurs derniers disciples comme une monstrueuse perversion. Ayant l'habitude d'élever et d'abaisser tour à tour, par un mouvement de régularité parfaite, les deux hémistiches des deux côtés de la césure comme les plateaux d'une balance des deux côtés du fléau, toute oscillation un peu brusque les déconcertait, leur faisait croire que la balance était « folle ». Mais, on l'a vu, les plus classiques des classiques, Malherbe et Boileau eux-mêmes, s'étaient déjà écartés de la symétrie absolue, et l'évolution de l'alexandrin, dont nous trouvons les premières traces jusque dans leur versification, devait nécessairement se poursuivre après eux en altérant de plus en plus la concordance, en élargissant la période, en compliquant les combinaisons rythmiques. Il y a là une loi générale qui s'applique à tous les arts. Que dirait Lulli d'une symphonie de Beethoven ? A défaut d'autres raisons, le perfectionnement de nos organes expliquerait encore ces dérogations à la noble et harmonieuse simplicité du XVIIe siècle. Nous découvrons en des rapports plus complexes un charme mystérieux qui échappait à l'oreille de nos ancêtres, et nous combinons d'après ces rapports des rythmes expressifs et pittoresques qui l'auraient blessée jusqu'à la souffrance.

Les discordances romantiques ne sont d'ailleurs pour la plupart et ne doivent être que des accidents. En accumulant les altérations de tout genre dont nos poètes modernes ont donné l'exemple et dont ils n'usent eux-mêmes qu'avec discrétion, en admettant comme régulier ce qui n'est chez eux qu'une sorte de licence, justifiée par l'effet produit, on aboutirait en fin de compte à la prose pure. C'est grâce aux

discordances que notre langue poétique peut suivre toutes les inflexions du sentiment, que la phrase tantôt se brise dans sa course en flots courts, serrés, haletants, et tantôt roule avec magnificence un ample fleuve de périodes; mais n'oublions pas que, chez nos grands poètes contemporains, l'alexandrin de Malherbe et de Boileau demeure toujours la base même du rythme : les plus hardis n'élargissent ou ne rompent le cadre que pour le reformer aussitôt. Du reste, les contretemps n'auraient plus de valeur s'ils ne faisaient contraste avec la mesure régulière. Toute discordance suppose une concordance normale dont elle accentue encore l'effet, et l'irrégularité ne peut se concevoir sans la règle ; il serait absurde de fonder un système de métrique sur la discordance, qui est la négation de tout système.

Où finit le vers, où commence la prose? C'est ce qu'il est impossible de décider d'une manière précise ; la limite varie avec notre éducation rythmique et la délicatesse de nos sens. On peut voir d'ailleurs un mensonge dans cette cadence uniforme que la versification nous impose. On peut soutenir que toute contrainte est un obstacle à la sincérité du poète ; que, si le principe suprême de l'art est la convenance intime de la forme avec le fond, les règles qui déterminent la forme oppriment par cela même le sentiment et la pensée ; enfin que, pour être vraiment sincère, le rythme, débarrassé de toute formule mécanique, ne doit plus obéir qu'aux pulsations mêmes du cœur. Mais, tant qu'il y aura une langue poétique distincte de la prose, cette langue ne fera aux exigences de l'expresison et au besoin de la variété que des concessions compatibles avec les lois de la symétrie. C'est ce qu'ont peut-être oublié, de nos jours, les derniers disciples du romantisme ; c'est ce que n'oublièrent ni Victor Hugo, le chef de l'école, ni Sainte-Beuve ou Théophile Gautier, qui furent, après lui, les poètes les plus « artistes » de la première génération romantique. S'il « disloque » parfois « ce grand niais d'alexandrin », Victor Hugo n'en conserve pas moins la symétrie comme principe essentiel et règle générale de sa versification.

CHAPITRE III

LE LYRISME ROMANTIQUE

I

L'action militante du romantisme devait se rapporter surtout au théâtre, que le chef de l'école considère dès le début comme le genre caractéristique et la forme culminante de l'art moderne ; mais ce qui marque l'avènement de la jeune génération, c'est l'élan spontané d'un lyrisme par lequel notre poésie fut tout d'abord renouvelée. Trois grands poètes présidèrent à cette renaissance, Lamartine, Alfred de Vigny et Victor Hugo.

Il en est un autre, beaucoup trop admiré par ses contemporains, un peu trop rabaissé depuis, auquel nous devons donner une place, en dehors du mouvement romantique, dont l'éloignent, non seulement son genre, bien qu'il en élargisse la portée, mais encore ses traditions littéraires et son tempérament moral.

Béranger commença par assujettir à une diction plus exacte et plus pure les grivoiseries de l'ancien couplet gaulois. Renonçant bientôt aux grands projets épiques et dithyrambiques que sa première jeunesse avait caressés, il se donna tout entier à la chanson, comme à la forme poétique qui s'accordait le mieux avec son talent délicat et vif, mais court et sans ampleur. Du moment qu'il se fut fait

chansonnier pour tout de bon, il songea à tirer le meilleur parti du genre qu'il s'appropriait ; il voulut y déployer ses qualités de versificateur et d'écrivain, et même en ajuster le cadre à toutes les inspirations qu'il avait d'abord réservées pour le poème héroïque, pour l'ode ou pour l'élégie. Après les refrains gaillards vint la romance discrètement attendrie, la chanson politique, dans laquelle vibre tantôt la note libérale et voltairienne ou celle du patriotisme, tantôt l'accent d'une satire, non pas inoffensive et gaie, mais amère, cuisante, et qui a savamment élaboré son poison, enfin ce que Sainte-Beuve appelle la chanson-ballade, cette chanson purement poétique et philosophique à laquelle le poète ne s'éleva que sur le tard.

La gloire dont Béranger jouit de son vivant s'explique en grande partie par les circonstances et par son habileté à en profiter, peut-être encore par je ne sais quel effet de contraste entre cet humble ménétrier et les grands coryphées romantiques ; mais il faut lui reconnaître aussi des mérites de composition et de style qui lui assureront toujours un rang distingué dans l'histoire littéraire de notre temps.

Béranger est un poète à la fois savant et populaire. Il est populaire par le choix même de ses sujets, par l'esprit de malignité frondeuse qui anime sa chanson, par un fond gaulois sur lequel brille çà et là quelque éclair de sentiment ; il l'est encore par son patriotisme étroitement jaloux, par son « libéralisme » intolérant et soupçonneux, par l'accent qu'il a donné soit aux instincts d'égalité démocratique, soit aux aspirations socialistes et humanitaires dont il finit par se faire le complaisant interprète. Et il est savant par ses artifices d'artiste rompu au métier, par l'adresse avec laquelle il sait grouper ses couplets autour d'un *motif* central, par son souci de la correction et de la pureté, par la recherche même d'un naturel qui trahit bien souvent l'effort. Ses critiques les plus sévères lui accordent l'imagination du style et l'invention dans le détail, ils admirent sa souplesse à prendre les tons les plus divers, le bonheur de ses thèmes, presque toujours gracieux ou

piquants, son talent de dramatiser la chanson, d'enchâsser dans le cadre dont il dispose une scène animée et expressive.

Les qualités du poète cachaient aux yeux de ses contemporains des défauts que le temps a de plus en plus accusés, et qui cacheraient plutôt à nos yeux ses plus réels mérites. Nous ne lui reprocherons pas seulement des réminiscences mythologiques bien déplacées, son vernis de fausse noblesse, son faible pour la périphrase, toutes les traces du goût pseudo classique qu'offre un style dont les grâces ont bien vieilli. Le labeur même de l'écrivain et du versificateur nuit à Béranger. Son extrême concision l'empêche d'être précis. Il a quelque chose de dur et de rocailleux. Sa phrase est trop dense : il ne se contente pas de la serrer, il l'opprime; elle a des fronçures et comme des crispations, elle paraît à la fois bourrée et étriquée. La conduite des pièces, toujours ingénieuse, sent trop souvent le procédé ; nous saisissons à la lecture tout ce qu'il y a de contraint, parfois de décousu, dans cette composition industrieuse et pénible.

Quant à l'esprit même de son œuvre, une sentimentalité banale, une philosophie terre à terre, de la solennité sans élévation et de la pompe sans grandeur, quelque chose de convenu et de faux dès qu'il ennoblit ses visées, un penchant à la grivoiserie qui se marque jusque dans les inspirations les plus fraîches ou les plus hautes : c'est assez pour que la postérité refuse d'égaler son nom à celui des grands poètes dont il fut le contemporain. Ce « vilain très vilain » n'a d'ailleurs rien de commun avec les chevaliers du romantisme. Quel rapport entre la nature grandiose et mystérieuse qu'ils chantent, et les tableaux de banlieue que lui-même accroche à ses refrains? Entre l'idéale Elvire et cette brave fille de Lisette? Entre l'indulgence béate du Dieu des bonnes gens, ce sempiternel bénisseur, ce bon Dieu qui est un bon diable, et l'auguste, la redoutable, la rayonnante majesté du Jehovah romantique? Le chansonnier reste complètement étranger au mouvement qui régénère l'âme même de notre poésie. Non seulement nous ne l'égalons

plus aux grands contemporains, mais nous ne pouvons même pas l'associer à eux. Ceux-là sont les maîtres de la lyre, et lui n'est un maître que sur la vielle.

Béranger n'avait encore fait que *Roger Bontemps* et la *Gaudriole,* quand parut un petit recueil de vers où se révélait le secret d'une inspiration nouvelle, en intime accord avec l'état moral de la jeune génération. Celle-ci s'y reconnut aussitôt, et le nom de Lamartine, ignoré la veille, fut illustre le lendemain.

L'auteur des *Méditations* avait commencé par imiter les élégiaques du XVIIIe siècle. « Bertin et Parny, a-t-il dit lui-même, faisaient les délices de ma jeunesse ; l'imagination toujours très sobre d'élans et alors très desséchée par le matérialisme de la littérature impériale, ne concevait rien de plus idéal que ces petits vers corrects et charmants de Parny, exprimant à petites doses les fumées d'un verre de vin de Champagne, les agaceries, les frissons, les ivresses froides, les ruptures, les réconciliations, les langueurs d'un amour de bonne compagnie, qui changeait de nom à chaque livre. Je fis comme mes modèles, quelquefois peut-être aussi bien qu'eux. Je copiai avec soin, pendant un automne pluvieux, quatre livres d'élégies formant ensemble deux volumes, sur du beau papier vélin. » On pourrait retrouver cette première veine jusque dans les *Méditations* : si quelques-unes ne s'élèvent pas sensiblement au-dessus de ce que Millevoye avait écrit de plus touchant et de plus pur, d'autres procèdent tout uniment de Bertin et de Parny, et respirent la mélancolie du plaisir qui donne un charme pénétrant à certaines pièces de ces poètes.

Lamartine approchait déjà de l'âge mûr lorsqu'il prit conscience de sa véritable vocation. C'est à vingt-huit ans que lui fut pour la première fois révélé « ce je ne sais quoi qui s'appelle poésie ». Il brûle alors ses cahiers de vélin, il rompt avec une philosophie voluptueuse « qui n'était pas la sienne », il rougit d'avoir profané la langue sacrée des vers en ne lui confiant que les secrets de ses sens; il con-

sacre pour toujours sa lyre à l'expression de cet infini qui lui apparaît dès ce moment comme la source unique de l'art. « C'est là, écrit-il à son ami Virieu, l'âme de l'homme tout entière ; et, par conséquent, tout ce qui doit et peut agir sur son âme doit en tenir et y tendre par quelque point. »

Il avait en cette voie même des devanciers. Ne parlons pas d'Ossian et de Byron. L'un, qu'il appelle l'Homère de ses premières années, n'eut pourtant sur lui qu'une influence vague et lointaine ; quant à l'autre, il ne le connut que tard et se félicite comme d'un bonheur que la puissance de ce génie sauvage et souvent pervers ne l'ait pas entraîné hors de sa vocation naturelle ; au fond, il n'y a rien de commun entre Byron, « Lucifer révolté d'un pandémonium humain », et Lamartine, nature tout optimiste, tournée d'elle-même à l'adoration, et qui fit de la poésie un hymne de reconnaissance, d'amour et de foi. C'est en France même que l'auteur des *Méditations* a ses véritables précurseurs. Mais ce ne sont pas des poètes. S'il commença par imiter les Parny et les Bertin, André Chénier, qu'il ne put d'ailleurs connaître qu'un an avant la publication de son premier recueil, lui inspira tout d'abord et pour longtemps une antipathie instinctive : il ne voit en lui que le chantre de la matière et des jouissances charnelles ; il ne sent pas d'ailleurs tout ce qu'il y a d'exquis naturel dans la poésie délicate et savante de ce Byzantin. Ses maîtres, ce sont les grands prosateurs qui avaient régénéré du même coup le sentiment et l'imagination. D'abord, Jean-Jacques Rousseau, qu'il lisait dès sa première jeunesse et dont il garda une impression ineffaçable. On retrouve bien souvent dans ses *Méditations* et ses *Harmonies* les accents du Promeneur solitaire ou du Vicaire savoyard ; le *Lac*, ce chant « des amants adoré », que le jeune poète murmure à l'oreille d'Elvire, Saint-Preux l'avait déjà soupiré à celle de Julie. Entre Lamartine et Bernardin de Saint-Pierre, il y a une parenté plus intime encore : c'est, chez tous les deux, la même sensibilité à la fois voluptueuse et tendre, la

même grâce, parfois un peu molle en sa suavité, le même besoin d'émotion religieuse. *Paul et Virginie* fut de bonne heure pour Lamartine le livre par excellence ; c'est celui qu'il traduit à Graziella, c'est celui qu'il fait lire à Jocelyn ; plus que tout autre, ce livre « lui parlait dans la solitude la langue de son cœur ». Joignons à Bernardin Mme de Staël et Chateaubriand, « les deux génies précurseurs qui lui apparurent, qui le consolèrent à son entrée dans la vie » : il s'appropria de l'une sa conception d'un art tout idéaliste, et l'autre offrit à son imagination des formes nobles et des contours harmonieux. Après Jean-Jacques, Bernardin, Chateaubriand et Mme de Staël, il ne manquait plus à la poésie que les ailes du rythme : ce fut Lamartine qui les lui donna.

Cette poésie nouvelle, il l'avait d'ailleurs trouvée surtout en lui-même. Un génie aussi spontané que le sien ne saurait manquer d'être original. C'est son propre cœur qu'il chanta. Entre ses devanciers et lui, il y eut je ne sais quelle communion d'idées et de sentiments qui s'explique par les subtiles influences de l'atmosphère morale. Si nous y ajoutons une éducation chrétienne, à la fois rustique et douce, des prédispositions natives à la mélancolie, une âme impressionnable, un cœur fervent et tendre, nous aurons, avec tous ses traits caractéristiques, le Lamartine qui, sans théorie préconçue, sans système, sans apprentissage, en dehors de toute école et, si l'on peut dire, de tout art, égala d'un seul coup la poésie du nouveau siècle à ce que la prose y avait produit jusqu'alors de plus élevé, de plus noble et de plus pur.

L'effet des *Méditations* fut immense. Cuvier comparait les premiers vers de Lamartine à quelque chant mélodieux qu'un promeneur entendrait s'élever tout à coup dans la solitude, et qui s'accorderait avec les sentiments intimes de son âme. Le nouveau livre fut bien pendant quelque temps « l'objet des dénigrements et des railleries du vieux parti littéraire classique, qui se sentait détrôné » ; mais les rédacteurs de la *Minerve* et du *Constitutionnel* n'eurent pas plus

beau jeu contre les *Méditations* que, vingt ans plus tôt, Morellet et Marie-Joseph Chénier contre le *Génie du christianisme*. Leurs mesquines critiques se perdirent dans le bruit de l'admiration universelle. Le jeune poète, il le dit lui-même, reçut mieux encore que des applaudissements : il eut des soupirs pour échos et des larmes pour acclamations.

Un mince recueil de vers transformait notre poésie. Rendue à la vérité du sentiment et à la sincérité de l'expression, elle redevient la langue d'un cœur ému. C'était là toute une révolution. Comme le disait justement l'éditeur auquel Lamartine avait d'abord présenté son manuscrit — et qui le refusa, — les *Méditations* « ne ressemblaient à rien de ce qui était connu et recherché ». Ce caractère de nouveauté frappe et les détracteurs et ceux qui sont le plus disposés à l'admiration. Le père du poète trouve les vers de son fils aussi « étranges » que beaux. Dans un salon où Lamartine lit une de ses pièces, Villemain s'élance vers lui, et, le prenant au collet : « Jeune homme, lui dit-il, qui êtes-vous? D'où venez-vous, vous qui nous apportez une telle poésie? » Notre lyrisme avait été jadis avec Ronsard une imitation laborieuse de l'antiquité, puis, avec Malherbe, une noble architecture de syllabes, plus tard, avec Jean-Baptiste Rousseau, une déclamation froide et tendue : Lamartine en fait tout d'un coup une sorte de chant intérieur, « la partie morale, divine, mélodieuse de la pensée humaine », moins un art qu'une soudaine effusion de sentiments. « Les poètes, dit-il, cherchent le génie bien loin, tandis qu'il est dans le cœur et que quelques notes bien simples, touchées pieusement et par hasard sur cet instrument monté par Dieu même, suffisent pour faire pleurer tout un peuple. » Il y a chez le Lamartine de 1820 une spontanéité d'inspiration, une fraîcheur de sentiment, une simplicité de moyens, qui nous font songer aux primitifs.

La poésie retrouve comme une virginité dans l'ignorance même et la candeur du poète. Elle s'est dépouillée de toute forme artificielle, ou, pour mieux dire, n'a presque plus de

forme qu'elle-même. Elle s'exhale plutôt encore qu'elle ne s'exprime. Elle est immatérielle, et, par suite, sans figure définie et sensible. A quel genre appartiennent ces vers, qui trouvent dans tout le siècle un si puissant écho? Le poète ne s'en soucie guère. Il les intitule des *Méditations.* Ce titre indique assez par lui-même ce qu'offre de nouveau la tentative poétique dont il donne le signal. D'abord, il est étranger aux étiquettes de la poésie scolastique; il procède directement de l'âme; il se rapporte, non pas au métier, mais à l'homme même. Puis, il annonce le ton élevé que prend tout de suite Lamartine. Le poète « était né sérieux et tendre »; il garda toujours le dégoût des légèretés du cœur, « un sentiment grave de l'existence et de son but ». Dès le début, sa poésie a le tour en même temps sentimental et méditatif; elle n'est point austère sans doute, mais sérieuse dans la tendresse et recueillie jusque dans le bonheur.

Le premier livre de Lamartine est ce qu'il a fait, sinon de plus beau, tout au moins de plus pur. Mais son talent s'éleva et s'enrichit dans ceux qui suivirent. Dès les *Nouvelles Méditations*, le progrès est sensible : à des inspirations plus fermes et plus larges répondent un souffle plus vigoureux, une touche plus sûre, une forme plus ample et plus opulente. Avec les *Harmonies*, Lamartine parvient à tout son déploiement poétique : la source, si pure à sa naissance, mais un peu mince encore, est devenue un vaste fleuve qui épand à pleins bords des eaux calmes et puissantes. Le poète remplit enfin la capacité de son génie; il jouit souverainement de sa propre plénitude. *Jocelyn*, s'il y montre des qualités nouvelles dans l'expression des choses simples et des sentiments familiers, n'est, à vrai dire, qu'un nouveau recueil d'*harmonies*, reliées entre elles par le fil de la narration.

Jusqu'à présent, il y a développement graduel et continu; mais le progrès se fait toujours dans le même sens. La veine originelle s'est élargie, elle ne s'est pas renouvelée. Au lendemain même des premières *Méditations* : « J'en conviens.

disait Fontanes, ce sont de très beaux vers, mais il n'a que cela dans le ventre. » Lamartine fit mieux dans la suite, il ne fit guère autre chose. Après *Jocelyn*, ses défauts s'accusèrent de plus en plus. Il continuait à fournir des « méditations » et des « harmonies », mais dont l'abondance diffuse ne pouvait plus faire illusion qu'à lui-même. Le fleuve débordait au hasard. C'était comme un déluge de poésie lâche et verbeuse.

L'inspiration fondamentale de Lamartine procède d'un idéalisme un peu vague, mais élevé et généreux, dans lequel nous trouvons bien moins une conception réfléchie qu'un état moral instinctif. Le matérialisme, qui inspirait au poète dans sa jeunesse « une invincible horreur », resta toujours antipathique à sa nature. Chantre de l'idéal en amour comme en religion, en politique comme en amour, il le chante dans une langue elle-même tout idéalisée. A cet idéalisme spontané se lie un invincible besoin d'espérer et de croire. Le poète a bien ses moments de doute, parfois de révolte ; les cris de désespoir qu'il pousse dans ses premières *Méditations* prolongent leur écho jusque dans les *Harmonies*, et, lors même qu'il jette sur l'univers et sur l'homme un regard plus apaisé, sa foi ne s'assure jamais sans retour contre toute défaillance. La fatalité des lois historiques, l'impassibilité de la nature, déconcertent encore et troublent son âme. Cependant, sa disposition la plus ordinaire est une sérénité confiante, une gratitude démonstrative, qu'il épanche en hymnes et en oraisons. Il se lève une nuit et rallume sa lampe pour écrire le *Désespoir*, « gémissement ou plutôt rugissement de son âme » : ce n'est là qu'un accès, et, le lendemain, il écrit la *Providence à l'homme*. Si, quand il compose l'*Immortalité*, il est « plongé dans la nuit du cœur », « la douleur et le doute ne peuvent jamais briser tout à fait une élasticité toujours prête à réagir et à relever en lui l'espérance » ; dans cette pièce même, il résume toute sa philosophie par ces mots d'indomptable foi : « J'aime, il faut que j'espère ! » En un de ces moments « où la vie devient sombre comme sous le

passage de quelque nue », il adresse le *Passé* à un de ses amis; mais, nous le savons par son aveu même, il n'est pas aussi découragé de la vie que ces vers semblent l'indiquer, ou plutôt ses découragements sont fugitifs et passagers comme les sons de sa lyre. « Ce jour-là, continue-t-il, j'étais à terre; le lendemain, j'étais au ciel. » C'est au ciel qu'est naturellement Lamartine, quand rien n'altère son habitude morale. « Adorer, dit-il, voilà vivre. » Et il ajoute : « Au fond, je ne crois pas que l'homme ait été cree pour autre chose. »

Les exquises douceurs de son éducation, les faveurs de la fortune, les sourires de la vie, tout avait concouru à entretenir l'optimisme natif du poète. Enfant, il ignora « ce qu'était une amertume du cœur, une gêne de l'esprit, une sévérité du visage humain »; il avait pour mère une élève de Rousseau et de Bernardin, qui l'entoura d'un amour infiniment tendre et délicat, lui épargna toute contrainte, ne lui demanda que d'être « vrai et bon ». Son adolescence et sa première jeunesse ne furent pas moins choyées. Il n'y eut pour lui ni amères expériences, ni dures leçons. Aucun besoin, et, par suite, aucun souci de discipline. Il passa des gâteries de sa mère à celles du monde; il fut un grand poète presque sans le savoir, et les applaudissements enthousiastes qui saluaient ses premiers vers apportèrent à son oreille le bruit d'une gloire qu'aucun effort n'avait achetée. Il ne manqua qu'une fée autour de son berceau, celle que les contes font apparaître la dernière, et qui, pour se venger de n'avoir pas été invitée, sème quelques obstacles à travers une existence déjà composée à souhait pour le bonheur et la gloire. Tous les défauts de Lamartine viennent de ce qu'il fut trop heureux.

Le poète raconte que, quand il était enfant, ses sœurs et lui s'amusaient à un jeu renouvelé de la harpe éolienne. Ils pliaient une baguette d'osier en demi-cercle en rapprochant les extrémités par un fil, nouaient ensuite des cheveux d'inégale longueur aux deux côtés de l'arc, et l'exposaient au vent d'été qui en tirait des sons harmonieux. Ils

appelaient cela « la musique des anges ». C'est aux accords de cette harpe que je comparerais volontiers la poésie de Lamartine. Les divers sentiments qui se succèdent dans son âme en tirent d'eux-mêmes de mélodieux accents : il n'y a d'autre musicien que le souffle des passions.

Ce n'est pas seulement la pensée du poète qui manque de profondeur, c'est encore sa sensibilité. Elle vibre, elle frémit au moindre contact; mais ce n'est qu'une surface sonore. L'émotion s'exhale sans avoir pénétré jusqu'au fond : elle ne fait, pour ainsi dire, que rebondir sur le cœur.

Cette sensibilité si prompte et si vive, quoique si peu profonde, explique bien l'incurable « subjectivisme » de Lamartine. Que de fois il nous dit en parlant de ses pièces : « Ce n'est pas de l'encre, ce sont des pleurs écrits »; ou bien : « Ces vers sont tombés de ma plume comme une goutte de la rosée du soir »; ou encore : « Ceci est une méditation sortie avec des larmes du cœur de l'homme ». Sa poésie n'exprime que des sentiments tout individuels. Le plus grand des élégiaques, Lamartine reste confiné dans l'élégie. Il est incapable de sortir de lui-même. Il « ne sait que son âme ». Tout ce qui n'est pas impressions personnelles ne lui apparaît que dans un vague lointain. Il aime la nature; il excelle à rendre les émotions qu'elle lui fait éprouver; mais il est impuissant à la peindre. Il ne voit pas. Même quand il retrace les lieux qui lui sont le plus familiers, ses descriptions fourmillent d'inexactitudes. Les figures qu'il esquisse sont idéales et vaporeuses, et le cadre dont il les entoure n'a ni relief ni consistance. Il n'accuse pas les linéaments, il les estompe d'une douce et molle caresse. Il ne se plaît qu'en dehors de toute limite : aussi la rêverie est-elle son état de prédilection. Il a pour domaine ce qu'il y a de plus vague, ce qu'il y a de général et d'immense dans l'âme, la nature, l'humanité. Sa religion elle-même, aucun dogme ne la précise; ce n'est qu'une sorte d'harmonie entre son cœur et la création.

Des expansions soudaines et presque involontaires, voilà la poésie de Lamartine. « Ce qui est cherché, a-t-il dit, n'est

pas trouvé. » Quant à lui, il ne cherche pas; il s'abandonne au courant de sa veine, et ne connaît ni hésitation ni rature. S'il revient jamais sur ce qu'il fait, c'est non pour le châtier, mais pour le refaire. Ses meilleures pièces – il le déclare en propres termes —sont de véritables improvisations en vers. Il finit par se laisser aller à la dérive et par offrir au public ce que Sainte-Beuve appelle des *brouillons*.

Cet improvisateur est aussi un amateur. Lui-même se donne ce nom. « La poésie, dit-il, était un accident, une aventure heureuse, une bonne fortune dans ma vie. » Il se tient à l'écart de toute école, de toute querelle littéraire. Il écrit ses vers au hasard, dans les bois, en bateau, à cheval. Il affecte de songer fort peu à sa gloire poétique, il fait bon marché de son propre talent. Il dédaigne tout ce qui se rapporte au métier. Mais, en poésie, le métier s'appelle un art, et il n'est pas bon que le poète en parle avec un tel détachement. Quand Lamartine dit que l'art véritable consiste à être touché, il confond deux choses bien différentes : le véritable artiste est plutôt celui qui, dominant son émotion, l'exprime dans une forme parfaite. C'est là ce qui manque à cet admirable génie. Il ne sait pas se régler, s'amender, au besoin se contraindre. « Je n'aime pas l'effort », a-t-il dit avec candeur. Et ailleurs : « Vous savez combien je suis incapable du pénible travail de la lime et de la critique ». Ainsi s'expliquent tous les défauts qui déparent souvent ses plus belles pièces, épithètes molles et banales, images incohérentes, platitudes, impropriétés et même incorrections, les rimes inexactes, le rythme flottant autour de la phrase sans en accuser les formes, le plan lâché au hasard de l'inspiration, une prolixité vague et fluide dans laquelle se noient la pensée et le sentiment.

Lamartine eut toutes les qualités que comporte la nature sans le secours du travail. Si la poésie n'avait pour loi, ou même pour raison d'être, une perfection absolue de la forme, nous n'hésiterions pas à saluer en lui le plus grand de tous nos poètes. Si les plus beaux vers sont, ainsi que Joubert l'a dit, ceux qui s'exhalent comme des

sons ou comme des parfums, nul n'en fit jamais de plus beaux que l'auteur des *Méditations*, des *Harmonies* et de *Jocelyn*.

Autant l'originalité de Lamartine est ingénue, autant celle d'Alfred de Vigny est d'une espèce compliquée et subtile. Dès 1815 il compose *la Dryade* et *Symétha*, dont le sentiment, comme la forme, rappelle André Chénier. C'est le même art délicat et rare, un ingénieux mélange de naïveté homérique et de joaillerie alexandrine, les épithètes de nature, les archaïsmes, les élégantes périphrases, les enjambements, toutes les curiosités de la langue et de la versification. Ensuite viennent des études, motifs inachevés, comme André en a laissé beaucoup, et qui se distinguent surtout par l'habileté de la facture; puis, des scènes bibliques, dont il faut sans doute chercher la première idée dans l'auteur de *Suzanne*. Mais, déjà, l'inspiration n'est plus la même. Tandis que Chénier a l'âme toute païenne, celle de Vigny se tourne au mysticisme; il appartient à une génération qui a vu bien des choses formidables et troublantes, et que la crise morale a profondément ébranlée. S'il doit d'abord quelque chose à André Chénier, Vigny dégage presque aussitôt sa personnalité propre. Sauf ses premiers essais, il ne ressemble à personne et ne procède que de lui-même. Rien dans notre poésie n'annonçait des poèmes comme *Moïse*, le *Cor*, *Eloa*, bien d'autres encore. « Le seul mérite, a-t-il dit, qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique... Sur cette route d'innovation, l'auteur se mit en marche bien jeune, mais le premier. »

Lui-même est en effet un initiateur, et les plus illustres contemporains ont suivi parfois sa trace. Sans parler ici d'*Othello* et de *Cinq-Mars*, qui inaugurent, l'un la révolution du théâtre, l'autre le roman historique, Vigny, comme poète lyrique, ouvrit autour de lui maintes voies. Une

pièce telle que *la Neige* a sa date dans notre histoire littéraire on y trouve la première conception grandiose du moyen âge, où ses devanciers n'avaient encore vu qu'un sujet de mignardises ; ce ne sont que quelques strophes, mais elles suffisent pour donner le ton. *La Femme adultère*, *la Fille de Jephté*, *le Déluge*, dans leur simplicité sobre et savante, annoncent de loin les tableaux plus larges, plus amplement développés, d'une venue plus franche et plus prompte, que Victor Hugo intitulera *Légendes des Siècles*. *Dolorida*, ce récit à la fois si pathétique et si contenu, peut être considéré comme le premier des contes d'Espagne et d'Italie, où Musset devait porter une passion, non pas plus forte, mais plus expansive et plus bruyante. *Eloa*, enfin, ce modèle de grâce et de sentiment, fournit à Lamartine l'idée de *la Chute d'un ange*, si peu digne de lui être comparée.

Comme Lamartine, Vigny est un idéaliste. Mais, chez lui, l'idéalisme se combine d'une façon singulière avec je ne sais quelle disposition naturelle au mécontentement, à l'inquiétude morale, avec une humeur dénigrante et hautaine, avec « une sorte d'aigreur ironique » qui a fait dire que « son albâtre était chagriné ».

Il avait tout au début quelque chose d'ultraterrestre et comme de séraphique. « Personne de nous, dit Alexandre Dumas, ne l'a jamais surpris à table », et il le représente comme une sorte d'archange qui touche le moins possible à notre monde inférieur. « O ma Muse, écrit Vigny lui-même, tu n'as pas de corps, tu es une belle âme, une déesse. » Les déceptions du cœur, les piqûres de la vanité, les souffrances d'une nature susceptible entre toutes, ne détruisirent jamais en lui le culte de l'esprit pur. Une de ses dernières pièces, *la Bouteille à la mer*, est la glorification de l'idéal, et, dans sa dernière, le noble poète peut se vanter de l'avoir toujours soutenu sur les hauteurs. Mais, s'il resta jusqu'au bout fidèle à sa religion intellectuelle, il avait perdu de bonne heure son enthousiasme et sa confiance des premiers temps. Il fut trahi par l'amour : « O mystérieuse ressemblance des mots ! s'écrie-t-il. Oui, amour, tu es une passion,

mais la passion d'un martyr, une passion comme celle du Christ. » Et, dans sa pièce de *Samson*, il lance contre la femme une malédiction vibrante de colère. En politique, il avait été d'abord le pieux servant de la royauté légitime, le chevalier du droit divin; mais les illusions de sa foi première furent promptes à s'évanouir, et nulle foi nouvelle n'eut désormais prise sur cette âme désenchantée. Il vit avec froideur la chute de Charles X, laissa passer en s'isolant la monarchie de Juillet, bouda la République, et finalement se réfugia dans une dédaigneuse indifférence. Comme penseur, il croit à l'avenir de la société humaine; mais, par une étrange contradiction, que Sainte-Beuve relève avec toutes les autres, il ressent une répugnance instinctive pour les instruments pratiques de la civilisation, et cet apôtre du progrès finit par une diatribe contre la science, contre le « chemin triste et droit » qu'elle trace sur la terre aux locomotives du « marchand ». Un de ses derniers poèmes s'inspire du plus implacable fatalisme : le joug des « Destinées » a pesé de tout temps et pèsera à jamais sur le genre humain; notre « mot éternel » est : « C'était écrit ».

Il ne lui reste, en dehors de l'art, aucun principe d'action. Aussi s'absorbe-t-il entièrement dans lui-même. Il sépare « la vie poétique de la vie politique », il emploie toutes les forces de sa volonté à détourner sa vue des entreprises trop faciles de l'existence active. Il se compare avec l'hirondelle, qui ne se pose qu'un moment à terre. « Je crois, dit-il, au combat éternel de notre vie intérieure, qui féconde et appelle, contre la vie extérieure, qui tarit et repousse. » Il ramène les variétés de la famille intellectuelle à deux races différentes. Celui-ci, esprit agile, souple, toujours frais et dispos, habile aux choses de la vie, c'est l'improvisateur ou l'homme de lettres, et le poète n'a pour lui que dédain et aversion. Celui-là se recueille en lui-même, oublie l'époque où il vit et les hommes qui l'entourent, ne songe qu'à l'avenir, est contenu dans le travail par le désir de la perfection; impropre à toutes les pratiques de l'exis-

tence, il s'enivre de rêveries et d'extases; il tente une fuite sublime vers des mondes inconnus : c'est le penseur, c'est l'artiste, c'est le poète, c'est Alfred de Vigny peint par lui-même.

Sa solitude est « sainte ». Mais qui la consolera? Sera-ce du moins le génie? Hélas! cette couronne est faite d'épines. Moïse, élu mais victime de Dieu, soupire après le sommeil de la terre. Le poète s'adresse à la Gloire, il lui demande de rendre son nom éternel. Et la Gloire répond :

Tremble, si je t'immortalise;
J'immortalise le Malheur.

Pessimisme universel! Deux mots ne cesseront jamais d'exprimer notre destinée de doute et de douleur : *Pourquoi* et *hélas!* Alfred de Vigny s'en prend à la nature, aux hommes et à Dieu. La nature? Elle t'attend, ô poète; viens sous le toit du berger. Et le poète : « Non, je la connais trop pour n'en avoir pas peur. Ne me laisse jamais seul avec elle La nature n'entend ni nos cris ni nos soupirs; on la dit mère, elle est une tombe. » Les hommes? Oui, sans doute, le poète aime la majesté des souffrances humaines; il voudrait répandre hors de lui ses trésors de tendresse et de dévouement. Mais comment le traite la société? Il voit le Tasse n'ayant pas de chandelle pour écrire, Milton vendant dix livres *le Paradis perdu*, Camoëns recevant l'aumône d'un esclave qui mendie pour lui. Gilbert est mort à l'hôpital, Chatterton s'est suicidé, André est monté sur l'échafaud. Mourir n'est rien; vous mourez sans avoir été compris. Vous écrivez vos vers dans le recueillement, ils seront lus à la promenade, au café, en calèche. La sensibilité du poète s'exaspère; elle frémit des dégoûts du monde, elle souffre d'autant plus qu'elle est plus délicate. Il lui reste Dieu. Quoi? le Dieu qui s'enivre des vapeurs du sang, qui présente à la hache de Jephté sa propre fille, qui fait périr dans les eaux le juste avec le méchant? Ce Dieu, tant de victimes innocentes élèvent la voix contre lui! Dans le jardin des Oliviers, Jésus, triste jusqu'à la mort, appelle

son Père; mais le ciel est sourd, et l'humanité demeure sans lumière et sans guide. Puisque Dieu ne se manifeste pas,

> Le juste opposera le dédain à l'absence
> Et ne répondra plus que par un froid silence
> Au silence éternel de la Divinité.

Un désespoir paisible, voilà la sagesse. Le loup blessé à mort se couche en léchant son sang et expire sans pousser un cri. Sublimes animaux, que l'homme ait assez de courage pour vous imiter! Seul, le silence est grand : tout le reste est faiblesse.

Poète solitaire et replié sur lui-même, Vigny ne se laisse jamais aller à l'inspiration du moment. Il n'écrit qu'à distance. Il laisse l'émotion, impétueuse et trouble à sa source, s'apaiser d'abord et se clarifier. Il use de détours; il contient son lyrisme, il l'enferme en un cadre épique ou dramatique. Veut-il exprimer tout ce qu'il y a d'amertume dans la possession du génie? ce n'est pas sa propre personne qu'il met en scène, ce n'est pas même une figure idéale du poète, c'est Moïse suppliant l'Éternel de lui faire grâce. Veut-il reprocher à Dieu son injustice envers l'humanité ? il nous transporte sur le mont Arar, il nous y montre Emmanuel et Sara engloutis par le déluge. Veut-il conjurer toute lâche plainte? il peint la mort silencieuse du loup. Peut-être y a-t-il quelque froideur en cette abstention; mais elle dégage la poésie des vulgarités, l'élève dans les hauteurs de l'idéal, lui imprime un caractère de pureté sereine et de blancheur immaculée.

Chacun se fait la poétique de son propre génie. Si Vigny peut contenir son inspiration, c'est qu'elle ne lui arrive qu'à petits flots. Il a le souffle court. De là, tant d'ébauches qu'il a laissées : un arrêt de la veine interrompait son travail, et il ne s'y remettait plus. Lui-même le dit : « Je fis depuis ce que j'ai toujours fait, des esquisses qui font mes délices et du milieu desquelles je tire de rares tableaux. » Il divise volontiers ses poèmes en scènes successives. Dans ceux-là mêmes dont l'ensemble forme vraiment un tout,

l'on sent les reprises et les sutures. La composition en est fragmentaire, parfois étriquée. Il y a des *morceaux* faits d'avance ou du moins à part. C'est une admirable mosaïque de pierres polies et limées à loisir. Ainsi s'expliquent les défauts de suite et de conduite : *Eloa* elle-même offre des lacunes et jusqu'à des incohérences. Ainsi s'expliquent encore les nombreuses obscurités qui arrêtent et troublent l'esprit : il est bien peu de pièces dont la teneur soit régulière d'un bout à l'autre, dont le sens soit toujours clair et saisissable sans effort.

Aux obscurités de détail joignons celles de la pensée générale. Pourquoi *le Somnambule* est-il placé dans le Livre homérique? Que signifient *les Amants de Montmorency? Le Masque de Fer, la Flûte,* offrent-ils une idée bien nette? Sans l'épigraphe, *le Déluge* lui-même ne nous laisserait-t-il pas quelque incertitude? Ce défaut tient aux procédés de composition. L'idée a séjourné si longtemps dans l'esprit du poète, elle a été tournée et retournée en tant de sens, qu'elle perd à la longue sa franchise et sa simplicité primitives. D'ailleurs, Alfred de Vigny ne répugne pas à quelque obscurité : il croit que ce qui est clair de soi-même risque trop d'être banal, et il a le banal en horreur. Sa délicatesse l'incline à la subtilité; il ne hait tant le convenu que pour tomber souvent dans l'artificiel et le précieux.

On a loué chez lui le penseur aux dépens de l'artiste. Lui-même s'est complu volontiers dans certaines prétentions philosophiques et politiques. On devine à qui il fait allusion quand il parle de ces poètes qui « ont aimé par-dessus tout à renfermer dans leurs compositions l'examen des questions sociales et des doctrines psychologiques et spiritualistes ». S'il se tient d'abord à l'écart du théâtre, c'est qu'il trouve l'art de la scène « trop borné pour les développements philosophiques »; s'il finit par écrire un drame, c'est « pour faire entendre ses idées ». Durant une lente incubation, il a remué en lui bien des choses, et il croit les retrouver toutes dans une pièce de quelques vers. « S'il osait, a dit Sainte-Beuve, il écrirait *Poème épique* en tête d'un sonnet. »

Reconnaissons à Vigny une intelligence haute et méditative. Il a été certainement un des plus originaux parmi les réformateurs romantiques. Ses thèses sociales ne sont pas elles-mêmes sans portée. Jusque dans ses poèmes, il s'est préoccupé des plus graves questions qui touchent à l'origine et à la destinée de l'homme. Mais, s'il mérite le nom de penseur, l'artiste, en lui, nous semble bien supérieur au philosophe. Dans le moment même où il exprime ses ambitions philosophiques, il se déclare « épris à la fois des détails savants de l'élocution et des formes du dessin le plus pur ». N'est-ce pas là ce qui domine chez Alfred de Vigny ? Combien de ses pièces ne sont à vrai dire que des études d'art ! Et nous ne parlons pas seulement de fragments et d'esquisses, mais aussi de tableaux achevés, comme *la Fille de Jephté* ou *la Femme adultère*. Certaines compositions expriment une idée assez ordinaire à laquelle le poète a donné un cadre disproportionné. Quelque poétique que soit l'inspiration première d'*Eloa*, la main-d'œuvre, dans cette pièce même, nous semble bien plus précieuse que la matière. Alfred de Vigny est un esprit vigoureux et original, mais c'est avant tout un artiste, le plus délicat qu'ait produit la génération de 1820. Sa grâce pudique et sa chaste élévation lui donnent une place à part entre les poètes contemporains. Dans l'écrin romantique, qui renferme des joyaux plus éclatants et plus riches, la poésie de Vigny brille comme une perle, un peu froide peut-être en sa pureté, mais divinement exquise et rare.

Si la première tentative de Lamartine, celle des *Méditations*, est, comme le dit Sainte-Beuve, la seule qui compte véritablement pour l'originalité, si, d'autre part, l'œuvre d'Alfred de Vigny se résume en une douzaine de pièces (il n'en a pas en tout écrit quarante), auxquelles l'inspiration intime et la forme extérieure prêtent l'une et l'autre un air de famille, nous abordons en Victor Hugo le poète non seulement le plus hardi, mais aussi le plus fécond et le plus divers qu'ait produit notre temps. Il débute, enfant sublime,

quand « de trois lustres à peine il a vu finir le cours », et, depuis l'âge de quinze ans jusqu'à l'extrême vieillesse, son génie ne cesse de charmer, d'émouvoir, d'éblouir le siècle, renouvelle toutes les formes de l'art, et, quand il n'est pas le guide des générations contemporaines, s'en fait le sonore et puissant écho.

Sa carrière lyrique se divise en deux parties. La première commence aux *Odes* pour se terminer par *les Rayons et les Ombres*; il y montre déjà une variété d'inspiration et de facture qui, dans chacun des multiples aspects sous lesquels il nous apparaît, se concilie toujours avec une originalité tranchée et vigoureuse. Tantôt il se déploie, étalant dans toute leur splendeur les richesses de son imagination où se mire l'univers; tantôt il se replie et puise à des sources plus recélées des chants plus intimes, d'une sensibilité grave et pénétrante.

Nous saisissons dans les *Odes* le classicisme originel du poète. Lamartine avait commencé par des « méditations », dont le nom même indique qu'elles ne rentrent dans aucun genre; Victor Hugo attribue ses premiers essais à un genre que toutes les poétiques ont défini. Plus il ira, moins il attachera d'importance aux classifications traditionnelles, mais il restera toujours ce que ne fut jamais Lamartine, un esprit rigoureux et systématique, qui sait ce qu'il fait, qui voit avec netteté non pas seulement les contours des objets matériels, mais aussi les cadres dans lesquels il enferme l'idée ou le sentiment.

Les *Odes*, outre leur titre même, se rattachent encore à la tradition du XVIIIe siècle et par la forme et par le mouvement du lyrisme. On y trouve la périphrase, les termes nobles, tout un appareil d'images éclatantes mais parfois banales; enfin, malgré les critiques que le poète adresse à l'ode française, il n'en abuse pas moins des apostrophes, des exclamations, des prosopopées, de toutes ces figures véhémentes et froides qui « étourdissent au lieu d'émouvoir ». Le recueil, dans son ensemble, surtout les Odes politiques, a quelque chose de tendu et de martelé. C'est

une belle rhétorique, mais raide et contrainte. Si le style n'en échappe pas aux défauts du pseudo-classicisme, il a d'ailleurs ces qualités vraiment classiques, la précision du dessin, la sûreté et la vigueur du trait. Ajoutons que bien des pièces, celles de la fin, annoncent déjà chez Victor Hugo une nouvelle manière, non seulement par le choix des sujets, mais encore par un art plus aisé et plus libre.

Les Ballades sont « des esquisses d'un genre capricieux », dans lesquelles il met « plus de son imagination », comme il avait mis dans les Odes « plus de son âme ». L'imagination du poète hante alors un moyen âge de fantaisie où fleurissent les grâces d'une mythologie un peu fade; elle voltige d'arceaux en arceaux, elle se balance avec les sylphes dans le calice des pervenches, elle se laisse naïvement effrayer par les hiboux des manoirs. Le futur auteur de *Notre-Dame* se joue autour de ce moyen âge superficiel et mièvre ; il le romance, il s'en fait le troubadour. Mais les ballades trahissent déjà un goût de la couleur, de la mise en scène, de l'effet pittoresque, que ne gâteront plus dans un nouveau recueil les langueurs sentimentales auxquelles sa nature saine et forte s'était un moment prêtée. La quinzième oppose à la fée gothique une péri : c'est cette péri qui ouvre maintenant au poète les horizons plus riches de l'Orient.

L'Orient que Victor Hugo nous peint n'est peut-être pas beaucoup plus vrai que son moyen âge occidental. Les figures dont il le peuple sont devenues bientôt banales et n'ont jamais été que des motifs de décoration. A ceux qui lui demandaient quelle était l'opportunité de ces « Orientales », il répondait que l'idée lui en était venue en allant voir le coucher du soleil. Il faut les prendre pour ce qu'elles sont, y admirer la magnificence de la forme sans accuser le poète d'y donner peu d'aliment à notre pensée et de ne rien dire à notre cœur. C'est à nos sens qu'il s'adresse. Les *Orientales* ressemblent à ces couchers de soleil qui lui en donnèrent l'idée : elles sont un perpétuel éblouissement, une fête splendide donnée à notre imagination. Elles marquent une rupture éclatante avec le style vague et abstrait

de l'école pseudo-classique. Victor Hugo est de tous nos poètes le premier qui ait la faculté de voir les choses en plein soleil et de les rendre dans la vivacité lumineuse de leur coloris. La plupart de ces pièces n'étaient guère pour lui qu'un exercice de style et un thème de versification; elles n'en ouvrirent pas moins un nouveau domaine à la poésie, et furent une véritable révélation de moyens plastiques que nul n'avait encore soupçonnés dans notre langue.

Trois ans à peine séparent *les Feuilles d'automne* des *Orientales*, et l'inspiration semble en être celle d'un autre poète. Victor Hugo a maintenant terminé son apprentissage, il s'est rendu maître de l'instrument poétique; il manie à son gré les rythmes et les images; son art n'a plus de secrets pour lui. Cette langue qu'il a assouplie et colorée en l'appliquant à la peinture des choses concrètes, il peut maintenant lui confier sans crainte l'expression de ses sentiments et de ses pensées; elle a pris assez d'éclat et de relief pour rendre le monde moral avec autant de vivacité, avec autant de puissance que le monde physique. Après s'être répandu autour de lui, il se replie en lui-même; il tire de son âme, de sa vie intérieure et domestique, une poésie moins brillante, mais d'un accent plus profond. Après l'éblouissante symphonie des *Orientales*, ce sont des mélodies à la fois douces et sévères, dont l'écho se prolonge dans le cœur; aux sonores vocalises succède la note des intimités réfléchies. Le poète avait déjà préludé à ce lyrisme nouveau dans les dernières odes; mais il y manquait, sinon la sincérité, du moins la profondeur du sentiment en même temps que la plénitude de l'expression. Ici, sa lyre a des accords plus riches, et la maturité de l'âge a donné plus de force à sa pensée comme plus de trempe à son émotion.

Les trois recueils suivants continuent sous divers titres l'inspiration grave et méditée de celui qui précède; seulement l'auteur y mêle des poésies politiques dont la dernière pièce des *Feuilles d'automne* annonçait déjà le ton : il ajoute à sa lyre ce qu'il appelle la corde d'airain. Beaucoup

des anciennes odes elles-mêmes trahissaient chez lui la sollicitation des événements publics ; mais ces cantates, dans lesquelles il célébrait avec un froid enthousiasme des morts ou des naissances de rois, n'ont rien de commun avec la poésie savoureuse et pleine, nourrie de réalités et d'expériences, qu'élaborent maintenant une raison toujours plus recueillie et une sensibilité dont la source intérieure se creuse toujours davantage. Son cœur se met de lui-même à l'unisson du siècle. Dans les *Chants du crépuscule* l'incertitude du dedans correspond avec « la brume du dehors ». De cette atmosphère douteuse il sort tantôt des cris d'espoir, tantôt des chants d'amour ; mais les cris sont « mêlés d'hésitation » et les chants « coupés de plainte ». L'âme et la société s'y montrent « à demi éclairées » ; théories politiques, opinions religieuses, existence personnelle, partout c'est le même état crépusculaire : la nuit lutte avec le jour, c'est-à-dire le doute avec le dogme, la tristesse avec la joie, la crainte que tout n'aille s'obscurcissant avec la foi bruyante à l'épanouissement possible de l'humanité. Les *Voix intérieures* sont l'écho secret du foyer, du champ et de la place publique ; l'homme, la nature et les événements y parlent tour à tour, et cette triple parole renferme l'enseignement d'une sagesse grave et fortifiante. Que le poète médite sur les sommets déserts, dans le tumulte des rues ou dans la quiétude songeuse du toit domestique, il s'exhale de tous ses chants une pieuse résignation qui s'allie aux robustes tendresses, aux sympathies vaillantes et généreuses.

A mesure qu'il va devant lui, « son ciel devient plus bleu, son calme plus profond ». *Les Rayons et les Ombres* ont pour dernier mot cette « bienveillance universelle et douce » à laquelle s'unissent toutes les énergies de l'action, et qui pardonne au mal sans cesser de le combattre. En même temps que son esprit s'élève et se rassérène, sa sensibilité trouve des notes d'une émotion plus intense et plus méditative. Son pittoresque lui-même ouvre un champ plus spacieux à la rêverie et à l'imagination. La nature ne lui fournit pas seulement des couleurs, il en pénètre l'âme

confusément éparse; au delà des formes extérieures, il nous fait voir dans les choses ce qu'elles renferment d'invisible, et, si ses sentiments se traduisent en sensations, l'on peut dire que ses sensations à leur tour éveillent tout un monde de sentiments.

Au contraire de Lamartine, qui chante « comme l'homme respire », Victor Hugo est le plus réfléchi de nos poètes, celui dans le talent duquel il entre le plus de labeur et de volonté; au contraire de Vigny, le premier « névropathe » du siècle, nature délicate et féminine chez laquelle l'impressionnabilité touche à la maladie, il y a en lui un équilibre de santé physique et morale, une vigueur de tempérament, une possession de soi-même, qui sont, avec sa puissance de travail, les traits caractéristiques de son génie.

La poésie n'est pas pour Victor Hugo une effusion soudaine et inconsciente, mais un exercice d'application soutenue. Ce que d'autres considèrent comme un jeu, il en a fait sa profession. Certains sont poètes en attendant mieux, par caprice, à leurs moments perdus; quant à lui, il a dévoué sa vie entière à l'art. Il parle dès le début de ses « doctrines », de ses « principes littéraires ». Il aime à discuter les questions de métier, il demande pour l'artiste « le droit d'expliquer ce qu'il fait ». Il est chef d'école, il réunit autour de lui un cénacle de disciples. « J'aurais été soldat, a-t-il dit, si je n'étais poète. » En même temps qu'un poète, il y a en lui un soldat. Il mène contre la tradition classique une campagne décisive, et le drapeau qu'il arbore devient celui du romantisme tout entier. Ce ne sont pas seulement les grands problèmes de philosophie littéraire qui le préoccupent; il descend aux plus minutieux détails, il veut connaître tous les procédés, s'initier à tous les secrets de la main-d'œuvre. Écrivain, il renouvelle la langue; versificateur, il restaure la rime, il multiplie les moyens d'expression rythmique. Le grand poète est un ouvrier de métrique et de style; il a forgé de ses propres mains l'instrument de notre poésie moderne. Son audace révolutionnaire l'exposa dès le début aux plus violentes

attaques. Esprit entier et inflexible, il ne se laissa jamais émouvoir. Il poursuivit sa carrière, telle qu'il se l'était tracée d'avance, ignorant ses ennemis et ne voulant pas les connaître, plein de mépris pour les insultes et d'indifférence pour les critiques. Confiant dans sa force, il se fit dès la jeunesse un vaste programme de gloire. A quinze ans, il écrivait sur un cahier de classe : « Je veux être Chateaubriand ou rien », et, s'il eut la puissance de réaliser son rêve, c'est parce qu'il en eut le vouloir. Parmi les poètes de la génération romantique, il est le moins passif et le plus obstinément appliqué. Ses défauts mêmes sont systématiques. D'autres s'abandonnent aux caprices de la verve; lui, il règle toujours la sienne et la dirige en maître. « Il ne laisse pas aller au hasard, dit-il lui-même, ce qu'on veut bien appeler son inspiration. » Il ne cède jamais à l'émotion du moment, et, même dans les pièces où il a mis le plus de son cœur, on sent qu'entre l'impression et l'expression la volonté du poète est intervenue. Il fait tout ce qu'il veut, c'est parce qu'il veut tout ce qu'il fait.

Il se détache aisément de lui-même. Le monde intérieur qu'il porte en lui, ce monde d'idées et de sentiments, il le féconde en l'échangeant avec le monde visible. Il fait entrer dans la poésie, et son âme, et, avec elle, l'univers tout entier au centre duquel cette âme a été mise comme un écho sonore. Pour lui, tout a droit de cité dans l'art ; il n'y a ni bons ni mauvais sujets, il n'y a que de bons et de mauvais poètes. L'homme, la nature, l'histoire, appartiennent à l'artiste, et non pas seulement dans leur vague généralité, mais dans leurs détails expressifs, dans leur physionomie vivante. La puissance objective de Victor Hugo est assez grande pour lui permettre d'embrasser ce domaine sans limite. En même temps, et par la même raison, il s'approprie tous les tons et tous les genres. Il a par instinct « la forme méridionale et précise », mais il sait aussi rendre le vague et le demi-jour de la pensée ; il sonne la fanfare des métaphores et des antithèses, mais il module aussi des murmures d'une suave douceur. On trouve dans

son œuvre des pièces d'un charme si gracieux que Lamartine lui-même a pu en être jaloux. Ses grands morceaux symphoniques ont une ampleur, une complexité d'harmonie incomparables, et ses mélodies une simplicité délicieusement touchante.

Ce peintre si riche du monde extérieur est en même temps l'interprète le plus profond et le plus vigoureux de la vie morale. L'artiste chez lui ne se laisse pas troubler; « irrité comme homme », il sait rester « calme comme poète ». Mais, pour Olympio lui-même, il y a des jours de peine, de tristesse, d'amertume, et ses inspirations sont alors d'autant plus poignantes qu'il y entre plus de recueillement. Certains ont eu la sensibilité plus spontanée et plus prompte; la sienne est moins fugace, plus pénétrée, plus intense. Elle a assez de force pour supporter l'émotion et assez de substance pour la nourrir.

Il est des finesses, des subtilités de sentiment, qui supposent un défaut d'équilibre. Rien de tel en Victor Hugo. L'amour même a chez lui une placidité saine et robuste. N'y cherchons pas la langueur enivrée de Lamartine ou la passion délirante de Musset. Il ne chanta jamais qu'une femme, celle qui fut la sienne. Son amour a quelque chose de conjugal même avant le mariage, et lui inspire des épithalames d'un grave et pieux accent. Ni transports ni sanglots; une tendresse paisible, vaillante, sereine, avec plus de ferveur que de flamme et moins de vivacité que de profondeur.

Victor Hugo se faisait d'ailleurs une trop haute idée de la poésie pour chanter les ivresses et les délires de la passion. Son but constant, quoi qu'il écrive, est d'instruire et de moraliser. Merveilleux virtuose, il fut un adversaire déclaré de « l'art pour l'art ». Il ne fit qu' « un livre inutile de pure poésie »; encore *les Orientales* ont-elles sonné pour la Grèce le réveil et l'affranchissement. Il considère le théâtre comme « une tribune », comme une « chaire », et la portée morale de ses recueils lyriques ne le préoccupe pas moins que celle de ses drames. Là aussi, « il se sent responsable »,

il a « charge d'âmes ». Dès la première préface des *Odes*, il exprime la conviction « que tout écrivain, dans quelque sphère que s'exerce son esprit, doit avoir pour objet principal d'être utile », et il se présente comme ayant tenté « de solenniser quelques-uns de ceux des principaux souvenirs de notre époque qui peuvent être des leçons pour les sociétés futures ». Il compare les élus du génie à ces sentinelles laissées par le Seigneur sur les tours de Jérusalem. Il méprise « le chanteur inutile ». Pour lui le résultat de l'art est « l'adoucissement des esprits et des mœurs », « la civilisation même », et il fait profession d'y tendre par toutes les voies ouvertes à sa pensée, par le théâtre comme par le livre, par le roman comme par le drame, par l'histoire comme par la poésie. Il voit dans le poète un « semeur », un « pasteur d'âmes », une lumière qui montre aux peuples le chemin.

Si les vicissitudes de sa pensée religieuse et politique ne s'accordent guère avec de telles prétentions, l'œuvre de Victor Hugo est celle où s'incarne le mieux la conscience inquiète de ce siècle, et, si la torche qu'il a fait « marcher devant les peuples » vacille souvent entre ses mains, il en porte du moins la lumière vers les plus hautes questions que notre âge s'est posées. « Tout poète, avait-il écrit lui-même, doit contenir la somme des idées de son temps. »

CHAPITRE V

LE LYRISME ROMANTIQUE

II

Lamartine s'est toujours tenu en dehors de toute école; Alfred de Vigny s'isole de bonne heure et s'enferme en sa tour d'ivoire : Victor Hugo, soit par la puissance de son génie, soit par son activité militante, soit enfin par ce qu'il y avait de systématique dans ses vues et dans le caractère même de son esprit, exerça sur la poésie contemporaine une influence de plus en plus décisive. Il est le chef reconnu de deux « cénacles » successifs. Le premier n'avait guère fait que s'essayer à une transition bien timide entre le goût classique et les aspirations nouvelles; aucun de ses membres, déjà fort oubliés, ne nous apparaît avec une figure distincte. Au second se rattachent Sainte-Beuve, Alfred de Musset, puis, après 1830, Théophile Gautier, chef « des poètes barbus et des artistes à tous crins ».

Du premier recueil de Sainte-Beuve se dégage une aride tristesse, non pas la mélancolie caressante de Lamartine, le noble pessimisme de Vigny, la pénétrante gravité de Victor Hugo, mais un désenchantement stérile, un dégoût qui corrompt tout ce qu'il touche, quelque chose de terne et de précocement flétri. Comme le héros de Sénancour auquel il emprunte son épigraphe, Joseph Delorme s'est trouvé,

en entrant dans la vie, sur une longue trace d'ennuis et de déboires ; il y a vécu, il y a vieilli avant l'âge ; il a le malheur de ne pouvoir être jeune. Chez ce disciple des physiologistes, la desséchante analyse a tari prématurément toute féconde inspiration. D'autres sont emportés par un aigle ; il est rongé par un vautour. Sa Muse n'est ni l'odalisque brillante, ni la vermeille péri, ni la fée aux ailes blanches et bleues : chétive et minable, la voilà, dans un fond, sous l'arbre mort, près du rocher où pleure une bruyère ; elle lave un linge usé, et, dès qu'elle chante, une toux déchirante la prend à la gorge. De la nature il ne connaît que les plus mornes aspects : à la nuit tombante, il se promène le long de murs noirs ou de haies mal closes qui laissent voir çà et là l'ignoble verdure des jardins potagers ; plus loin, ce sont des sentiers poudreux, des arbres rabougris, de pierreuses jachères, paysage fait à souhait pour s'accorder avec un insipide et grisâtre ennui. Son cœur n'est pas capable d'aimer. Il lui manque la flamme de la jeunesse, la foi dans l'idéal, la candeur du sentiment. Dupe de son désir, il le prend pour de l'amour, mais, quand la jouissance est tarie, avant qu'elle ne renaisse, oh ! que l'amour est loin ! La volupté elle-même lui échappe. Il rêve et oublie de jouir. Les plaisirs de la nuit sont déjà corrompus par la pensée de la lassitude impuissante, du plat et lâche dégoût que lui réserve le lendemain. Il cueille le fruit doré, il le porte à sa bouche ; il mord dans la cendre et dans la pourriture. Veuve de toute consolation aussi bien que de tout espoir, l'âme du poète se couche dans sa tristesse comme dans un linceul. Elle aspire au suicide. Voici une étroite et longue vallée, au fond de laquelle coule un monotone ruisseau : il s'assied au bord, il regarde, il songe, et, quand « il sent ses esprits au complet », il descend dans l'eau, il s'y noie doucement, non pas sous le coup d'un désespoir soudain, mais sans trouble et sans fracas, parce qu'il trouve la vie amère, et que la mort le guérira de la vie.

Joseph Delorme s'est pourtant survécu, Un an après le sui-

cide qu'il rêvait, ce désolé publie un recueil de *Consolations*. Il a trouvé autour de lui des génies puissants et bons qui l'ont réconcilié avec Dieu, qui lui ont fait partager leur croyance dans l'éternité et dans l'idéal. La crise une fois passée, son premier sentiment est celui d'un bien-être délicieux : c'est ce sentiment qui lui dicte ses nouveaux vers. De la fange où l'avaient entraîné les sens, l'immortelle pensée a jailli comme un feu des marais. Il dompte les ardeurs du tempérament, et l'ascétisme qu'il impose à une sensualité grossière tourne son esprit subtil aux raffinements de la pensée et de l'émotion religieuses. La religion philosophique ne lui suffit pas ; elle est trop froide et trop nue. Des rêveries morbides ont fait germer en lui un mysticisme aux parfums troublants, qui, si ses sens ont des rechutes, donnera plus de ragoût à la volupté.

Les *Pensées d'août* sont « le fruit et plus souvent le passe-temps des lents jours du milieu ». Tout en gardant par devers lui ce que sa vie intime a de plus secret, le poète nous y offre, à défaut des « heures » elles-mêmes, le superflu de ses heures, l'attente, l'intervalle, l'espérance ou le souvenir. Ses vers respirent maintenant la sagesse d'une maturité apaisée. Les retours vers le passé y ont quelque chose de riant, et la réflexion qui les suit est grave sans amertume. Il se livre moins dans ce recueil que dans les autres, mais il découvre mieux, sinon les profondeurs les plus secrètes de son être, au moins sa vraie nature en dehors de toute crise et dans l'habitude même d'une existence qui semble désormais fixée.

A travers les diverses phases de sa carrière morale, la physionomie littéraire du poète resta toujours la même. Ce qu'il y a de nouveau chez lui, c'est une manière discrète, moyenne, volontiers humble. Venu sur le tard, alors que d'autres avaient occupé déjà « le vaste de l'âme et le vaste des cieux », il cherche dans les cieux et dans l'âme des coins ignorés ou dédaignés. Les malheurs que chante Joseph Delorme n'ont rien de dramatique ; l'étoffe de sa vie est faite de jours embrumés et monotones, et il ne songe

pas à se draper dans ce suaire. Son ambition d'artiste est de noter avec une exactitude pénétrante ce que la nature et le cœur humain ont de plus délicat, de plus curieusement nuancé. Il exprime au vif et d'un ton franc bien des détails pittoresques et intimes auxquels ses aînés n'étaient pas descendus. Il ne demande pas à la poésie les riches horizons et les larges perspectives, il se plaît aux sentiers étroits, voilés d'ombre, furtivement détournés. Les *Consolations* attestent « un progrès poétique dans la même mesure qu'un progrès moral » ; mais le poète n'a pourtant pas quitté sa première route. C'est presque toujours de la vie privée qu'il part. Un incident domestique, une causerie familière, une lecture, voilà le premier thème de l'inspiration. S'il vise à plus de hauteur, il ne fait que « mener à fin son procédé ». Dans les *Pensées d'août*, il rêve une alliance nouvelle entre la poésie et la sagesse ; il veut porter le plus d'élévation possible dans le réel. « Monsieur Jean », par exemple, est une sorte de Jocelyn bourgeois. Comme les vers de Joseph Delorme célébraient des infortunes obscures, les *Pensées d'août* chantent d'humbles fidélités, des dévouements sans gloire, des charités qui se dérobent, de silencieuses vertus. Et sa manière d'artiste est en intime accord avec de tels sujets. Il évite tout ce qui brille ; il fuit l'éloquence par crainte de la rhétorique ; il s'interdit jusqu'à la période ; il disloque son rythme ; il répugne à toute indiscrète sonorité ; il s'est fait une langue ingénieuse et déliée, pleine de finesses, d'ambages et comme de pièges, éminemment propre à rendre les impressions de son âme enveloppée et subtile.

Lui-même se compare avec l'hirondelle prise à la glu qui ne peut suivre le vol de ses compagnes vers les climats chauds, et qui doit subir la saison de détresse et la cage de fer. Il manque à Sainte-Beuve l'essor, le souffle, l'envergure. Si l'élaboration féconde chez lui l'idée poétique, c'est en la raffinant. La veine ne s'épanche pas, elle se cristallise. Sa Muse est insinuante, tâtillonne, louche dans la tristesse et souffreteuse jusque dans la joie. Venus à force d'art et de vouloir, ses vers n'ont été ni colorés par le soleil, ni rafraî-

chis par les pluies. La lyre avare du poète laisse sortir avec peine des chants inquiets, soucieux, sans aisance et sans grâce, que les recherches, les procédés, les intentions secrètes ont par avance exténués et défleuris.

Il essaie péniblement de compenser son impuissance plastique en multipliant les effets de détail, les artificieux détours, les délicates habiletés de métrique et de style. Aucun poète ne fut jamais préoccupé comme lui des plus minutieuses pratiques de l'art. S'il se rallie aux romantiques, c'est, non par goût pour leur conception de la poésie, pour leurs tendances aristocratiques et spiritualistes, lui, le roturier carabin et jacobin, mais parce qu'il partage leurs vues sur la réforme de notre langue et de notre versification ; et Joseph Delorme oublie son navrant désespoir pour observer dans sa préface que tel mot suranné ou de basse bourgeoisie a été restauré par ses soins. Pas de détail si ténu qui n'ait chez lui sa valeur. Il a le style insidieux et retors. Son vers côtoie la prose ; il s'en distingue par l'étroitesse de la forme, par la rime toujours exacte, par maint secret de grammaire et d'oreille, par une coupe, un son inattendu, une lettre même,

quelque lettre pressée
Par où le vers poussé porte mieux la pensée.

Son âme compliquée et sinueuse ne peut trouver dans la langue ordinaire un interprète qui lui suffise. Pour rendre toutes les nuances, il lui faut des ruses subtiles : tantôt c'est un terme doucement incliné vers l'ancienne signification qu'il avait perdue, tantôt une alliance de mots insolite, tantôt une négligence méditée ou même un solécisme savant. Toute l'adresse du poète ne saurait racheter la fatigue d'une diction aussi entortillée. Il n'a jamais eu ce que lui-même appelle « le léger de la Muse », l'émanation de douceur et de grâce qui se communique à des cœurs plus simples et à des génies moins conscients.

Les poésies de Sainte-Beuve sont, à vrai dire, des études de critique et d'analyste. Si le poète a sa manière propre,

il s'exerce aux tons les plus divers; il cherche à pénétrer les secrets de ses devanciers et de ses maîtres; il essaie de tout, ne fût-ce que pour tout comprendre. Il s'applique aux jeux de la rime, il restaure le sonnet, invention d'un dieu bizarre, il écrit telle pièce en style légèrement rajeuni du XVI[e] siècle; il acclimate dans notre poésie les délicatesses sentimentales de l'école anglaise et « dérobe un ruisselet aux lacs mélancoliques et doux de Wordsworth et de Cowper ». Certaines de ses épîtres en vers sont de véritables causeries littéraires dans la manière des *Lundis*; il les adresse à des confrères, à Villemain et à Patin. Dès son premier recueil, il nous révèle son goût pour les livres, sa prédilection pour les *anas* de naissance anonyme, dont lui-même nous prévient qu'il note les traits en passant. Joseph Delorme se préoccupe du séjour que fit Malherbe à Carpentras ou de l'air avec lequel Ménage jouait son rôle chez M[me] de Sévigné. Un de ses grands bonheurs est de trouver sur les quais un Pétrone, un Ronsard, un A Kempis. Au bal même, il quittera la vierge au cou de cygne pour s'entretenir avec Nodier d'un vieux bouquin.

Après tout, si Sainte-Beuve a renouvelé la critique, c'est parce qu'il y introduisit l'étude morale. Or n'est-ce pas aussi l'étude morale qui donne à ses poésies leur physionomie particulière? Son vrai genre, c'est « l'élégie d'analyse ». Nul observateur de l'âme humaine n'a pénétré plus avant dans les mystères du moi. Ses personnages, les Marèze, les Monsieur Jean, les Doudun, ne vivent peut-être pas, mais ce sont d'admirables anatomies. Il est arrivé « à cette particularité et à cette précision qui fait que les êtres de notre pensée deviennent tout à fait nôtres et sont reconnus de tous ». Sa curiosité psychologique épie les moindres tressaillements du cœur, surprend les intimités les plus secrètes, note les plus fugitives émotions, distingue les plus imperceptibles nuances. D'autres, plus grands et plus richement doués, ramenaient la poésie à la spontanéité et à la candeur primitives; chez lui, elle est le produit d'une civilisation vieillie, complexe, subtile, dont il a exprimé

dans son style oblique les raffinements inquiets et les maladives tendresses. Par là, il est le premier ancêtre de ceux qui, cinquante ans plus tard, devaient se donner à eux-mêmes le nom de décadents. « On me croit seulement un critique, disait-il vers la fin de sa carrière; mais je n'ai pas quitté la poésie sans y avoir laissé tout mon aiguillon »

Si Sainte-Beuve n'a jamais été jeune, Alfred de Musset fut par excellence le poète de la jeunesse. Il fait son entrée une claire chanson aux lèvres, le printemps sur la joue, l'œil candide et fier, souriant à l'existence, élu du génie et promis à l'amour. Quelle gaieté, quelle fraîcheur d'adolescence! Quelle turbulente ardeur au plaisir et au scandale! Arrière les « vieillards décrépits »! Place à la jeunesse avide, fougueuse, triomphante! Place à ce poète de dix-huit ans dont le sein palpite aux premiers appels du désir et dont le front se dore aux premiers rayons de la gloire! Son cœur s'ouvre; il aime, il souffre, il chante sa peine. Aux volages romances de Chérubin succèdent les accents passionnés de don Juan. Toute onde l'attire, même la plus impure, dans laquelle il croit voir de loin se réfléchir l'idéal dont il est épris. Puis, quand l'amour ne peut plus refleurir sur une tige prématurément séchée, il sent que tous les charmes de la vie se sont évanouis avec le printemps et que le génie lui-même ne survivra pas au pouvoir d'aimer. Douze ans après les pétulantes ardeurs et les grâces cavalières du début, quand sonne l'heure de sa trentième année, il s'assoit le front dans ses mains à sa table de travail et songe au passé dont les souvenirs sont flétris, à l'avenir qui ne lui permet plus l'espérance. Trente ans, c'est pour d'autres l'âge de la maturité vigoureuse et féconde; pour Chérubin, c'est celui du déclin et de la lassitude, c'est, après quelques tentatives toujours plus rares de se reprendre, une vieillesse précoce, une vieillesse désœuvrée et stérile qui ne s'est réservé aucune œuvre à faire, aucun devoir à accomplir. Tout est fini; il se résigne à vivre, mais en se désintéressant de la vie ou plutôt en la haïssant. Il assiste à sa propre ruine; il y tra-

vaille lui-même en recourant aux ivresses factices; il cherche l'eau de Jouvence jusque dans les flaques boueuses de la rue; il s'affaisse de plus en plus au fond d'un morne silence. Avec la jeunesse, le poète de la jeunesse avait tout perdu; il était mort à la poésie en même temps qu'à l'amour.

Alfred de Musset a abandonné son existence aux hasards de la fantaisie et son génie aux caprices de la verve. L'inconstance native, la paresse, le mépris de toute discipline, qui se trahissent déjà par une adolescence oisive et décousue, le poète devait plus tard en porter la peine. Enfant nerveux et fantasque, il se laisse aller sans avoir la force de se conduire; il dissipe sa jeunesse à tous les vents, il gaspille les trésors de son âme. Il fait consister toute sa vie dans le délire d'une passion exaltée et maladive, et, si cette passion alimente d'abord son génie, elle ne tarde pas à en dévorer toute la substance.

Ce fut un grand poète par accès, ce ne fut pas un artiste accompli. Il avait pourtant fait ses débuts sous le patronage et dans l'intimité du cénacle. Mais l'exemple de ses aînés, scrupuleux ouvriers de facture, ne l'empêche pas de se lâcher presque aussitôt la bride, de chercher même dans la négligence une originalité de mauvais aloi. Si, comme Mardoche, il rime *idée* avec *fâchée*, c'est « pour se distinguer de cette école *rimeuse* qui ne s'est adressée qu'à la forme ». De telles faiblesses sont après tout excusables; elles peuvent même passer çà et là pour une grâce de plus chez ce poète que le genre pittoresque n'a jamais séduit et qui demande au sentiment toutes ses inspirations. Mais il ne secoua pas seulement le joug de la rime, il prit encore avec la langue elle-même des libertés que ne sauraient lui faire pardonner toutes les séductions naturelles de son heureux et facile génie. On trouve jusque dans ses meilleures pièces des défaillances, des obscurités, des expressions impropres, parfois quelque solécisme. Il a fait son livre « sans presque y songer ». Or, lui-même devait le dire, « ce qui est véritablement beau est l'ouvrage du temps et du recueillement, et il n'y a pas de vrai génie sans patience ». L'on trouve

dans Musset bien des pages « véritablement belles » ; mais, s'il en est peu dont l'exécution soit parfaite, c'est justement que la patience lui a manqué.

Toute sa poétique se résume dans un vers :

Ah! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.

Quand sa main écrit, « c'est son cœur qui se fond ». La poésie, telle qu'il la conçoit, consiste à « écouter dans son cœur la voix de son génie ». Aux ouvrages « faits avec de l'art », il oppose ceux qui « sont faits avec le cœur ». Pour lui, « l'art, c'est le sentiment » ; et il écrit à son frère : « Ce qu'il faut à l'artiste ou au poète, c'est l'émotion ; quand j'éprouve en faisant un vers un certain battement de cœur que je connais, je suis sûr que mon vers est de la meilleure qualité que je puisse pondre. »

Il est de tous les poètes celui qui a porté le plus d'ardeur dans la passion. Il la chante encore toute crue. Il la laisse jaillir avec une âpre violence; il la livre sans apprêt dans sa sincérité chaude et vibrante. Douleur ou joie, tout demande à sortir de son sein, et à en sortir sur-le-champ. D'autres se déprennent, le moment venu, de leurs créations même les plus personnelles ; lui, il est comme le pélican dont il a célébré le supplice, il donne en pâture ses propres entrailles. Il laisse tomber, non pas seulement les larmes de ses yeux, mais le sang de sa blessure.

C'est ce qui fait sa grandeur ; c'est aussi ce qui fait sa faiblesse. Loin de dominer son émotion, il en est la proie. La fougue même du sentiment l'emporte malgré lui et le lance à bride abattue sans qu'aucun faux pas l'arrête. Il ne compose pas ses sujets, il s'y jette tête baissée. « Moi, disait-il un jour, au courant d'une scène ou d'un morceau de poésie, il m'arrive tout à coup de changer de route, de culbuter mon propre plan, de me retourner contre mon personnage préféré; j'étais parti pour Madrid et je vais à Constantinople. » Ce ne sont chez lui que bonds et saccades; il procède par exclamations, par apostrophes, c'est-à-dire

par jets successifs de passion. De là, les lacunes, et, pour ainsi dire, les *hiatus* qu'on lui reproche, non pas ces incohérences voulues de tels contes qui n'ont à dessein ni tête ni queue, mais les « solutions de continuité » qu'offrent parfois ses poèmes les plus soutenus, et qui sont aussi la faiblesse capitale de ses drames.

Il n'y a point chez lui de puissance inventive. Ses personnages sont des êtres d'une idéalité transparente qu'il colore avec les caprices de sa fantaisie, et ses sujets, des histoires d'amour, les premières venues, mais qu'anime sa sensibilité exquise et dans lesquelles éclatent çà et là d'admirables couplets de passion. Il n'a pas davantage la force de la pensée. Il sent, il aspire, il rêve, mais il ne pense pas. Il se replie sur des sentiments et non sur des idées. Laissons de côté ses frivoles persiflages et l'impiété de bohème qui trouve en Mardoche un interprète digne d'elle. Deux ou trois fois, il s'est posé sérieusement la question suprême : mais quelle philosophie superficielle et courte que celle de l'*Espoir en Dieu*! Alfred de Musset est une nature purement sensible. Tout en lui a sa source dans le cœur, même l'esprit, quand il s'abstient d'en faire, même l'imagination, qu'il ne déploie jamais à loisir; l'imagination est chez lui la couleur du sentiment comme l'esprit en est la grâce vive et piquante.

Le poète s'était annoncé d'abord par des chansons dont l'impertinente désinvolture tranchait sur la gravité mélancolique et quelque peu solennelle de ses aînés. Il s'amusait à des tours de collégien; il scandalisait « les pharmaciens du bon goût »; il faisait ses enfances avec une grâce espiègle et fringante. Puis, il trouve dans Régnier un maître de savoureux langage : les *Contes d'Espagne et d'Italie* mêlent à l'âpreté méridionale une veine toute gauloise de franchise pittoresque et d'ingénue familiarité. Il se plaît aux scènes de meurtre et de débauche, il ne sort d'un cabaret que pour entrer dans un bouge; son vers incisif pousse dans ces peintures l'énergie jusqu'à la brutalité. Parfois cependant, de fraîches romances, un couplet doux

et pur, quelque chose de naïf et de limpide, une candeur foncière que les forfanteries du cynisme laissent de loin en loin reparaître chez ce poète de vingt ans. De l'esprit aussi, un esprit que gâtent souvent les affectations d'un dandysme aujourd'hui bien démodé, mais qui, lorsqu'il n'y songe pas, badine et se joue avec une légèreté charmante. Sa poésie a déjà l'éclat facile, la justesse naturelle de l'image, l'aisance et la souplesse du mouvement; en attendant la passion, elle a la grâce, la fraîcheur, la fantaisie, un son clair et franc, un rayon de malicieuse gaîté.

Après les *Contes d'Espagne et d'Italie* il y a pour le poète une courte période de transition pendant laquelle il semble hésiter et se chercher lui-même. Mais nous trouvons déjà le Musset définitif dans les *Vœux stériles* et *Raphaël*. Il laisse de côté les costumes de fantaisie; il renonce à toute manière, à tout exotisme de contrebande. C'est son cœur qu'il va désormais nous montrer à nu. Pour la première fois, la source des larmes en a jailli :

> Des pleurs, le croirais-tu,
> Tandis que j'écrivais ont baigné mon visage.

Il se peint lui-même dans *la Coupe et les Lèvres*, dans *Namouna*, dont vingt-cinq ou trente strophes, tout ardentes de lyrisme, font pardonner un verbiage extravagant et une intolérable fatuité, dans *Rolla*, ce conte absurde, mais où l'incomparable éloquence du cœur sauve la pauvreté du fond et rachète bien des invectives puériles et des tirades essoufflées. Avant que la passion ne l'ait pris par les entrailles, Alfred de Musset l'a devinée; il en a aspiré par avance les ardeurs et les délires. Enfant craintif au bord des eaux qui l'attirent, il regarde dans le cœur de ses amis plus âgés, il cherche à y pénétrer les ondes des douleurs sans borne, il se penche sur l'abîme, il envie non seulement les ivresses de l'amour, mais aussi la blessure et les maux. Ainsi qu'un cheval qu'on pique à la poitrine,

dès qu'il sentira le fer, il avancera toujours en insensé, et se poussera la pointe dans le sein jusqu'à mourir.

Le voici maintenant atteint de cette flamme qu'il cherchait pour s'y brûler. Revenu d'Italie, il passe quatre mois entiers à pleurer dans sa chambre. Ce sont ces larmes qui épurent, qui consacrent son génie. Qu'importe si la Nuit de décembre ne chante pas les mêmes amours que la Nuit de mai? Chez Alfred de Musset comme chez la plupart des poètes, la faculté de sentiment tendait à se renouveler d'elle-même. Dès que la passion l'eut touché, il était condamné à aimer sans cesse, et, tant qu'un rayon d'idéal éclaira son amour, il en tira des chants immortels. Au fond, dans toutes les Nuits, dans tout ce que le poète a écrit de plus passionné, l'inspiration jaillit toujours de la même plaie, avivée par chaque passion nouvelle, de cette plaie sainte que les noirs séraphins lui ont faite au fond du cœur. Les cinq années qui suivent son retour d'Italie sont les plus fécondes de sa carrière; ses compositions de cette période le mettent désormais au rang des plus grands. Il porte dans l'élégie une intensité de sentiment, une profondeur d'émotion, à laquelle s'allient la grâce et la fraîcheur d'une jeunesse déjà blessée, mais qui veut se rattacher encore à la vie. Les Nuits, l'Ode à la Malibran, la Lettre à Lamartine, sont la plus haute expression de son génie lyrique. Il a quitté l'ironie et le sarcasme; loin de se révolter contre la souffrance, il l'accepte, il la bénit, il en chante la mission sacrée; il n'a d'autre Muse que l'ange de la douleur, qui l'élève dans ses bras jusqu'aux espoirs immortels.

L'amour a été pour Alfred de Musset « le seul bien d'ici-bas ». « Appeler *aimer* un passe-temps, écrivait-il encore au collège, et faire son droit une chose importante! » Et dans sa Confession : « Je ne concevais pas qu'on fît autre chose que d'aimer. » Son œuvre tout entière découle de cette unique idée que la passion est chose sainte et que ceux qui l'éprouvent en doivent bénir jusqu'aux plus cruels tourments. C'est pour elle seule qu'il vaut la peine d'exister.

« Quoi, fait-il dire à un de ses héros, tu n'as pas d'amour, et tu parles de vivre! » Rien n'est bon que d'aimer, rien n'est vrai que de souffrir par l'amour, et c'est en souffrant qu'on devine le secret des heureux. Qu'est-ce que le génie? le besoin d'aimer. L'amour est la seule religion de Musset : doutez de tout au monde, excepté de l'amour. Le *Tableau d'église* nous montre Jésus-Christ, dans la terrible nuit des Oliviers, s'agenouillant aux pieds de Marie-Magdeleine.

Certes, Alfred de Musset a senti profondément la passion vraie, celle où il entre une sorte d'exaltation supérieure aux sens et comme une ferveur sacrée. Mais, de bonne heure, la débauche avait planté le premier clou dans son sein. Si l'amour est vraiment le seul bien au monde, le poète en puisera l'ivresse à n'importe quel flacon, et l'habitude du libertinage finira par le rendre incapable d'aimer. La lutte entre l'amour et la débauche, c'est là toute l'œuvre d'Alfred de Musset et le drame même de sa vie. Il ne peut se passer de jouir, et il ne peut trouver le bonheur dans la jouissance. Il retombe sans cesse, et chaque fois plus bas. Il finit par noyer dans la fange cette vision qui le poursuit et qu'il se sent incapable de saisir. Et, quand elle ne reparaît plus à ses yeux, c'est que la débauche a achevé d'étouffer en lui le véritable amour. Il est Frank : Belcolor, la Sirène des sens, lui tue sa Déidamia, l'ange des chastes et pures affections. Il est Lorenzaccio : le vice, qui n'avait d'abord été pour lui qu'un vêtement, a fini par se coller à sa peau. Il est Octave : quand son bonheur lui sourit dans les yeux d'une femme aimée, la souillure ineffaçable s'infiltre au sein de ce bonheur et le corrompt. « Un débauché qui se repent trop tard, dit l'Enfant du siècle, est comme un vaisseau qui prend l'eau : il ne peut ni revenir à terre ni continuer sa route. Les vents ont beau le pousser : l'Océan l'attire, il tourne sur lui-même et disparaît. »

Né quelques années trop tard pour être emporté comme ses aînés par le mouvement de renaissance morale qui vivifia et féconda leur inspiration, il assistait, dès ses

débuts dans le monde, à la curée de 1830. Il s'écriait : « Tout est mort en Europe! » Un scepticisme précoce fana dans son cœur les vaillantes convictions et les hautes croyances, y dessécha toute piété humaine et divine. Lui demandez-vous s'il aime la liberté? A condition qu'on puisse dormir au milieu du tapage. S'il aime sa patrie? Pourquoi pas autant que la Turquie ou la Perse? Il donne à Mardoche la Pucelle d'Orléans pour aïeule, il fait tenir le Rhin dans un verre de vin blanc. Ne le jugeons pas sur des boutades, et interrogeons son œuvre tout entière. Nous n'y trouvons ni dans la jeunesse aucun rayon de cordialité généreuse, ni dans la maturité aucune pensée de sagesse recueillie. Il ne s'est jamais passionné pour aucune noble cause. Il n'a jamais fixé sa vie dans aucune tâche. Il n'a été ni le poète de la nature, ni celui de la conscience, ni celui de l'humanité. Que lui reste-t-il? L'amour seul. Il en chante non pas les douces tendresses et les pures joies, mais les ardeurs, les délires, les transports orageux suivis des prostrations muettes. Son unique domaine, c'est la passion, et ce qu'il y a en elle de plus fiévreux, de plus exaspéré. Ce sceptique railleur qui persifle la patrie, qui raille la liberté, qui se méprise lui-même à vingt ans, n'a vraiment cru qu'à l'amour, et, s'il fut un grand poète, c'est moins pour en avoir joui que pour en avoir souffert.

Théophile Gautier fit ses débuts au même âge que Musset, quelques mois plus tard. Il prit part à la grande campagne de *Hernani*, et, parmi les nouvelles recrues de la brigade romantique, aucune ne déploya plus ardent enthousiasme et n'étala plus truculents gilets. Il fut un des chefs de ces Jeune-France, si féroces à la vulgarité et à la platitude des mœurs bourgeoises, que lui-même devait bientôt peindre avec une légère et sympathique ironie. Le romantisme se rejetait, une fois la grande révolution accomplie, sur des questions positives d'art et de facture. Tandis que Musset rompit tout aussitôt avec l'école, Gautier, au contraire, s'y engagea de plus en plus et finit par ne voir dans la poésie

que ce qu'elle a de purement formel. Présenté à Victor Hugo dès 1829, il avait débuté sous ses auspices; il lui rendit jusqu'à la fin un véritable culte : sous le second Empire, il n'entra dans la familiarité de la princesse Mathilde qu'à la condition de rendre librement hommage à son dieu. Mais, dans Victor Hugo, son admiration s'attachait surtout au virtuose; *les Orientales* demeurèrent toujours son évangile poétique. Lui-même ne se fit une place à part entre les contemporains qu'en renchérissant sur l'art du maître, en le rétrécissant pour l'enfermer dans une forme plus serrée et plus stricte.

Il n'est original que comme artiste. Son premier recueil s'inspire à la fois de Hugo et de Sainte-Beuve, de l'un par le côté moyen âge et oriental, de l'autre par certains essais d'élégie familière qu'un charme adolescent ne sauve pas toujours de la fadeur. *Albertus* est une « légende » extravagante où le poète développe une moralité banale à travers toute sorte de transitions bizarres et de digressions péniblement saugrenues. Nous y reconnaissons l'imitation de Musset; la forme technique en est plus sévère, mais ce sont les mêmes affectations d'un dandysme auquel Gautier mêle pour sa part des grimaces macabres. Si *la Comédie de la mort* est d'un sentiment intense et profond, la matière lui en a été fournie par Gœthe, par Jean-Paul, par Quinet, et le don Juan qu'il y présente offre une frappante ressemblance avec celui de *Namouna*. Théophile Gautier n'est vraiment lui-même que lorsqu'il se restreint à la poésie pittoresque et matérielle.

Ne lui demandons aucun fonds d'idées philosophiques. Sa philosophie tout entière consiste en des superstitions baroques et puériles. Il croit aux songes, aux sortilèges. Il croit un peu au Diable lui-même, et c'est sa façon de croire en Dieu. De tous les poètes romantiques, il est celui qu'ont le moins sollicité les problèmes et les systèmes. Victor Hugo puise dans le panthéisme des inspirations parfois étranges, mais d'un grandiose effet; Gautier en fait le cadre d'un précieux madrigal. Il ne voit dans les choses que leur aspect

extérieur. La nature, qui fut son unique domaine, donne des fêtes à ses yeux sans inquiéter sa pensée; elle lui offre des spectacles et ne lui propose point d'énigmes. Il professe pour les « affaires du temps » la plus dédaigneuse indifférence. Il se soucie peu d'être un bon citoyen, estimant que l'uniforme de garde national ne sied guère à un artiste. Les « choses utiles » lui inspirent une insurmontable aversion; il les trouve inférieures, triviales, grossières. Il ne s'intéresse qu'à ce qui est beau. Il pense que tout est bien pourvu qu'on ait la rime, et préfère des roses aux discours des magnanimes tribuns. Pendant les journées de 48, il ferme ses vitres, et, sans prendre garde à l'ouragan qui les fouette, il fait *Émaux et Camées*. Ne lui parlez pas plus de morale que de politique. Sa théorie est que toute chose belle porte en elle-même son enseignement. Il n'écrit pas pour les petites filles dont on coupe le pain en tartines; il ne se fait aucun scrupule d'effaroucher les malingres pudeurs des bourgeois. On ne peut pas dire que Gautier soit immoral : il ne connaît pas la morale et ne veut pas la connaître. Ni la nature ni les arts ne la lui ont enseignée, et il n'y voit sans doute qu'une machine « utilitaire » combinée, dans l'intérêt de la police sociale, par d'honnêtes législateurs qui n'étaient point des artistes.

Lui refuserons-nous encore la sensibilité? C'est le jugement d'une critique trop sommaire. Ne parlons même pas de son premier recueil. Ceux qui suivent ne se bornent point à des descriptions : la veine élégiaque n'y est pas rare, et nous y trouvons mainte pièce d'une pénétrante mélancolie. Qu'on relise entre autres son *Lamento* dans les *Poésies diverses*, et ce chant d'un accent si douloureusement plaintif, avec le refrain, lugubre comme un glas :

> Hélas! j'ai dans le cœur une tristesse affreuse.

Les paysages d'Espagne, eux-mêmes, sont bien souvent animés d'un sentiment tout personnel. Ce qui est vrai, c'est que Gautier voile son émotion quand il ne la recèle pas. Il

répugne à se donner en spectacle, à gémir en public. Il ne veut point « d'une douleur qui fait un grand fracas ». Mais lui-même n'a-t-il pas dit de ses vers qu' « ils pleurent bien souvent en paraissant chanter »?

Jusque dans *Émaux et Camées*, nombre de pièces ont la note émue. Quelle plus mélancolique complainte que *Tristesse en mer*? La *Symphonie en blanc majeur* se termine sur un élan de passion : cette femme implacablement blanche, cette Madone de neige et de glace, oh! qui pourra fondre son cœur? Dans *le Clair de lune sentimental*, le poète pleure un vieil amour, et ce sont des larmes de sang. Il lui suffit d'entendre lire *les Vieux de la vieille* pour éclater tout d'un coup en sanglots. Sa passion, déguisée ou contenue, ne lui arrache pas de cris comme à Alfred de Musset; mais il n'est point le dilettante impassible qu'il affectait d'être : l'émotion se devine encore chez lui jusque sous le masque d'ironie dont elle s'habille. N'a-t-il pas comparé le poète au pin des landes? Quand le poète est sans blessure, il garde son trésor pour lui ; c'est par les entailles de son cœur que s'épanchent les vers, ces divines larmes d'or.

Le sentiment le plus profond qu'ait éprouvé Gautier, c'est la peur de la mort. Point de poète que la mort n'ait inspiré; mais aucun pour qui la pensée en ait été aussi lugubrement navrante. Alors que son adolescence va chantant par les chemins, il rencontre déjà cette sinistre apparition : elle lui montre, ici, le portrait d'une femme éblouissante de beauté et rayonnante de jeunesse, là, une tête de mort au ricanement édenté, au nez camard, à l'œil creux, tout ce qui reste de cette jeunesse et de cette beauté. L'horrible sorcière d'*Albertus* n'est autre chose que « la Mort vivante », « vieille infâme », « courtisane éternelle », dont le spectre se lève partout devant lui. *La Comédie de la mort* a l'épouvante pour muse : si la tombe ne livre pas son secret au poète, il en exprime du moins l'horreur et le dégoût dans toute leur poignante amertume. Le même frisson d'angoisse court çà et là dans toute son œuvre. De son premier voyage en Espagne, il rapporte des couleurs et des images; mais

la funèbre et glaciale pensée n'a point lâché prise. Il lit l'inscription de l'église d'Urrugue; il puise à la fontaine du cimetière l'eau cristalline qui a un goût de cadavre; il quitte la jeune femme de Vergara pour voir un mort qui passe, et, quand elle veut le retenir, il songe que le ver rongera cet œil de flamme et que ce beau corps parfumé sera bientôt une pourriture fétide.

C'est surtout la laideur de la mort que redoute Gautier. D'autres sont troublés par l'incertitude de l'au-delà. Quant à lui, rien de philosophique ou de moral dans son effroi : c'est une répugnance invincible chez cet amant du Beau pour le squelette hideux et grimaçant.

La peur de la Mort et l'adoration du Beau, l'une s expliquant par l'autre, c'est, au fond, le poète tout entier, ce poète qui dit :

Mes vers sont des tombeaux tout brodés de sculpture.

Il a été le chantre de la beauté dans sa robuste splendeur, et c'est par le culte des belles formes qu'il fit, comme lui-même s'en vante, « une bifurcation à l'école du romantisme, de la pâleur et des crevés ». La beauté qu'il aime est toute plastique : il ne lui demande pas l'expression sentimentale, mais la perfection du galbe. Devant elle, il n'éprouve qu'une admiration d'artiste. Cette beauté qu'il adore n'a pas d'âme, pas de physionomie morale. Elle est la Beauté; non pas une mortelle qu'on aime, mais une déesse aux pieds de laquelle on se prosterne. Gautier n'a jamais exprimé ni les tendresses ni les délires de l'amour. La femme lui apparaît comme une sorte de poème, le poème d'un corps sans tache qui groupe ses charmes nus dans une série de stances sculpturales.

C'est un païen; il est né pour la Grèce, pour ces temps heureux de l'art antique où des urnes aux formes élégantes recevaient les cendres des morts. Mais ce païen a traversé le moyen âge, et il en a gardé les terreurs. C'est un païen à superstitions catholiques. En extase devant la Beauté, il

voit tout à coup se dessiner sous les harmonieux contours de la Vénus grecque ce squelette horrible que ne brûle plus le bûcher.

Un cri lui échappe : Oh! que l'art antique vienne couvrir le squelette de son marbre étincelant! S'il a exprimé l'horreur du tombeau avec une aussi pénétrante âcreté, c'est justement parce qu'il aimait la vie, les pompes de la nature, les opulences du monde sensible, tout ce qui est autour de nous lumineux et sonore, tout ce qui offre à l'oreille des rythmes caressants et à l'œil de riches proportions. Gautier était passé de la peinture à la poésie : on peut dire (on l'a dit sans doute bien des fois) qu'il voulut faire avec la plume ce qu'il eût fait avec le pinceau. C'est par là que, disciple du romantisme, il devint à son tour chef d'école. Où le poète triomphe, c'est quand il se contente de reproduire des apparences sans rien donner à la pensée ni au sentiment, sans trahir autre chose de lui-même que la sûre précision de son coup d'œil et la merveilleuse dextérité de sa main. Souvent, il ne regarde la nature que traduite déjà par l'art. Dans son premier recueil, il reproduit une toile de Lancresson, une autre de son ancien maître Rioult; dans *Albertus*, il consacre une strophe à décrire quelque peinture de son héros. Les paysages de Belgique lui paraissent n'être qu'une « imitation maladroite de Ruysdael ». Nouvelliste, il ne fait guère que des études de couleur, éloignant ses sujets dans le temps ou dans l'espace pour y trouver des effets d'un pittoresque plus vif et plus tranche; voyageur, ses relations ne sont qu'une série de tableaux; critique de théâtre, les décors l'intéressent plus que les personnages. Il lui vient parfois comme un repentir d'avoir quitté la palette pour l'encrier : devant Julia Grisi dans sa loge, impuissant à rendre la beauté, il déplore l'épithète sans relief et la rime sans couleur. Tout son effort tend à vaincre l'irrémédiable infériorité de la poésie quand elle veut lutter de *rendu* avec la peinture.

De là, son culte superstitieux des mots. La poésie, selon lui, consiste d'abord à les connaître, ce qui est la science

du poète, ensuite à les choisir, ce qui est son art et son plus précieux don. Nul n'a su plus à fond que lui toutes les ressources du vocabulaire et ne les a plus habilement mises en œuvre. A ses yeux « l'écrivain qui ne savait pas tout dire, celui qu'une idée, si étrange, si subtile qu'on la supposât, si imprévue, tombant comme une pierre de la lune, prenait au dépourvu et sans matériel pour lui donner corps, n'était pas un écrivain ». Le premier conseil qu'il adressât aux jeunes poètes, c'était de lire toute espèce de lexiques. Il considérait les vocables comme ayant une valeur propre indépendamment de l'idée qu'ils expriment. Si ses manuscrits ne sont jamais ponctués, c'est qu'il voulait qu'aucun signe indiscret n'altérât pour son œil la forme même des mots. Les mots, il les compare à des pierres précieuses que taillera l'orfèvre. Il les aime pour eux-mêmes, pour leur figure, pour leur sonorité, pour leur nuance. « Des mots rayonnants, des mots de lumière, avec un rythme et une musique, voilà, disait-il, ce qu'est la poésie. » Lorsque de nos jours l'école « décadente » ou « symboliste » assemblera des vocables groupés moins d'après leur valeur logique qu'en vue de leur effet musical et pittoresque, c'est de lui qu'elle pourra se réclamer comme d'un ancêtre.

Son adoration de la forme mena Gautier à la théorie de l'art pour l'art, fort ancienne d'ailleurs et qu'avaient déjà professée nos poètes du XVII° siècle, mais qu'il renouvela par la manière insolente et systématique dont il la présentait. Insoucieux de tout ce qui n'est pas l'art, il ramène l'art à la forme; il prétend que la forme se suffit à elle-même et en conclut que, si l'artiste a besoin d'une matière, cette matière importe uniquement par sa valeur esthétique. Le sujet est, d'après lui, « une chose parfaitement indifférente aux peintres de pure race », et ce qu'il dit en propres termes de la peinture, il le pense de la poésie. Mais, si les « motifs » en eux-mêmes sont indifférents, l'artiste, tel qu'il le conçoit, devra préférer ceux qui lui permettront le mieux de déployer sa virtuosité : de là, cette tendance, de plus en plus accusée, à réduire la matière au minimum

de ce qui est indispensable pour supporter l'art. Dans son œuvre, le fond est trop souvent opprimé par la forme, et les curiosités mêmes de la forme accusent encore l'insignifiance du fond.

Outre bien des recherches et des fioritures, on peut reprocher à Gautier, et ce que la merveilleuse netteté de son trait a parfois de sec et de dur, et ce qu'il y a de factice dans son style perpétuellement imagé. Mais, quelques critiques que l'on fasse à l'artiste lui-même, il n'en demeure pas moins un excellent ouvrier de style et de versification, et c'est là ce qui le caractérise entre tous les poètes de son temps. L'auteur d'*Émaux et Camées*, qui regarde l'art comme étant à lui-même sa propre fin, exagère cette idée jusqu'à ne plus voir que, si la forme a une importance capitale, c'est du moins à la condition d'exprimer quelque chose. L'art est le seul dieu qu'il ait servi. Il n'a eu d'autre religion que sa jalouse et stricte esthétique, gardienne des formes nettes et des austères contours. Il a répudié les rythmes commodes; il a dédaigné la molle argile pour lutter avec le marbre; il a soumis l'inspiration aux contraintes d'une technique rigoureuse et la fantaisie elle-même à la discipline des règles. A côté de Lamartine, qui laissait trop souvent flotter la rêne, de Musset, qui affectait un dédain fashionable du métier poétique, en face de leurs disciples, élégiaques vaporeux ou humoristes débraillés, aussi peu scrupuleux les uns que les autres à manier la langue et le rythme, il était bon sans doute que Théophile Gautier maintînt les exigences de l'art dans toute leur sévérité, qu'il ne se pardonnât ni un mot impropre, ni une rime inexacte, qu'il se bornât à exprimer des apparences et des contours dans une forme parfaitement exacte et irréprochablement pure.

Parmi les innombrables poètes de l'école romantique, il en est deux autres, bien inférieurs sans doute aux precedents, mais ne se confondant avec aucun d'eux, l'auteur des *Iambes* et celui de *Marie*, qui ont l'un et l'autre leur veine

originale, ardente et bourbeuse chez le premier, contenue chez le second, et pure et d'une délicate ténuité.

Auguste Barbier, dans son *Pianto,* a trouvé, soit en répandant sa plainte sur l'Italie au cercueil, soit en prédisant à la noble morte une glorieuse et triomphante résurrection, des accents tantôt émus d'une pieuse tendresse, tantôt éclatant en magnanimes appels. Ce n'est pourtant pas dans ce recueil qu'il faut chercher l'originalité du poète, et Barbier demeure pour nous l'auteur de *la Curée* et de *l'Idole.* Du *Pianto,* Alfred de Vigny disait : « C'est beau, mais ce n'est plus lui ».

Le mètre des *Iambes* a été emprunté à Chénier; outre le mètre, quelque chose de la facture et même du ton : seulement Barbier force la note et charge le style. Cet artiste ingénieux, que le tour naturel de son esprit portait de préférence vers les délicatesses et les élégances de la forme, vers l'expression des sentiments doux et tendres, a eu, dès le début même de la carrière, un accès de fièvre héroïque, ou, comme on l'a dit, un jour de sublime ribote. Pour peindre les effrontés coureurs de salons, l'émeute battant les murs comme une femme soûle, le pâle voyou, tous les vices et toutes les hontes bouillonnant dans l'infernale cuve, il s'est fait un vers cru, une parole « que le cynisme des mœurs a salie », un style hyperbolique qui pousse l'énergie jusqu'à la brutalité. La fille de taverne lui a versé avec son vin bleu une éloquence chaude et populaire qui déborde et jaillit à gros bouillons. Un souffle puissant anime ses tirades : toutes vibrantes de passion, elles emportent dans leur allure effrénée les vocables cyniques, les métaphores grossières, les rimes impudentes, les rauques déclamations, dont le train sonore et rutilant se déchaîne au milieu du bruit et de la fumée.

Brizeux fut un poète discret et timoré, d'un art infiniment attentif, d'une sensibilité fine, compliquée et précieuse. Il a quelque ressemblance avec Alfred de Vigny. Ce qui lui manque, c'est la passion, l'essor lyrique, ce qu'on appelle le coup d'aile.

La poésie de Brizeux est toute pointillée de scrupules. Il produit peu; tout ce qu'il fait trahit une élaboration inquiète et ardue. Il poursuit à force de tâtonnements cette perfection de la forme que d'autres atteignent du premier coup. Il se châtie avec une obstination jalouse. Les pièces mêmes qu'il a livrées au public restent encore sur le métier : il retouche un détail, il modifie une rime, il efface un mot; il polit et lime sans cesse, comme si chaque vers avait laissé quelque remords à sa difficultueuse conscience d'artiste. Ce docte poète vise à la simplicité. « La science, a-t-il dit, est belle pour les peuples comme pour les individus, mais lorsque le cercle est entièrement parcouru et qu'on revient perfectionné à son point de départ. » Sa science, à lui, cette science consommée et exquise, veut retourner au primitif; il est simple avec raffinement, naturel avec recherche; il emploie à jouer la naïveté tous les artifices d'un art laborieux et subtil.

Nul ne s'est plus attentivement appliqué à l'unité et à la suite de son œuvre. Il a été le poète de la Bretagne. « De ce pays, dit-il, j'ai tracé d'abord une image légère dans l'idylle de *Marie*, puis un tableau étendu dans l'épopée rustique des *Bretons*, laquelle trouve son complément dans les *Histoires poétiques*. » Quant aux *Ternaires*, il faisait de ce recueil « le lien » des autres; s'il s'y éloignait de la Bretagne, c'était « pour y revenir bientôt et mieux enseigné », après avoir cueilli sur le sol italien cette fleur d'or par laquelle il symbolise l'art. Rusticité bretonne et subtilité florentine, voilà Brizeux tout entier.

Entre toutes ses œuvres nous aimons mieux la première pour ce qu'elle a de plus spontané. *Les Ternaires* sont d'une forme trop laborieuse et trop dense. *Les Bretons* et les *Histoires poétiques* offrent çà et là des scènes et des récits dans lesquels le poète a plus largement répandu une veine plus franche et plus copieuse; mais la plupart des pièces y pèchent par la sécheresse, par la froideur, par une contrainte ingrate et pénible. *Marie*, où Brizeux est moins ingénieux encore à se tourmenter lui-même, unit dans une mesure

exquise l'art avec la nature, le sentiment de la réalité avec le goût de l'idéal. On peut dire après lui qu'il y a trouvé « un genre de poésie presque inconnu à notre littérature ». Fils d'un peuple chez lequel les coutumes conservent encore la distinction originelle des races primitives, il a pu être vrai sans cesser d'être poétique. Il a rendu les mœurs de son pays dans leur franche vérité, avec leur charme natif. Là il est Breton sans parti pris, sans effort, en suivant le cours naturel de son inspiration. Il donne pour scène à ses élégies les bruyères et les rochers de l'Armorique, une nature à la fois sauvage et gracieuse; il leur donne pour muse une jeune paysanne, cette Marie aux élégances ingénues, à la gentillesse rustique, qui éveilla jadis le premier sentiment de son enfance songeuse, et dont le souvenir idéalisé lui inspire des vers d'une mélancolie infiniment tendre. Aux fleurs d'or que le poète a cueillies, nous préférons les fleurs de la lande; et, parmi ces fleurs des landes natales, celles dont il tresse une couronne pour le front brun de Marie exhalent entre toutes le parfum le plus pur et le plus doux.

CHAPITRE V

LE DRAME ROMANTIQUE

Le romantisme avait eu tout d'abord sa poésie lyrique, spontanément éclose en dehors de toute doctrine, expansion naturelle d'une sensibilité vivement émue; sa poésie dramatique fut, au contraire, l'application d'idées longuement élaborées, de théories en antagonisme formel et réfléchi avec celles qui avaient dominé notre tragédie classique. C'est au théâtre que les mots de romantisme et de classicisme prirent leur sens le plus précis, c'est le théâtre qui fut pour les deux écoles le vrai champ de bataille. Les novateurs sentaient bien que, pour gagner leur cause, il leur fallait s'établir en maîtres sur la scène. Là ils avaient en face d'eux les plus grands noms de notre littérature, un système dramatique parfait dans son genre et en intime accord, non pas seulement avec la société dans laquelle il s'était formé, mais encore avec le tempérament propre de notre race, telle que l'avaient façonné des siècles de culture classique. D'ailleurs, une révolution littéraire ne se fait point avec des élégies. Tout ce qu'il y avait dans la jeune école de force active et d'énergie militante se tournait vers le drame pour y chercher comme l'arène d'une victoire définitive.

Puisque le romantisme, n'étant au fond que le « libéralisme » dans l'art, visait à remplacer une « littérature de

cour » par « une littérature de peuple », c'est au peuple qu'il lui fallait nécessairement s'adresser, et s'adresser au peuple, c'était créer un nouveau théâtre. Autrefois « le peuple n'avait été qu'une épaisse muraille sur laquelle l'art ne peignait qu'une fresque » : on pouvait maintenant, on devait « ébranler les multitudes et les remuer dans leurs dernières profondeurs ». Le drame seul donnerait au mouvement romantique un caractère véritablement national.

Si, parmi les poètes contemporains, il y avait de purs élégiaques, d'autres n'avaient vu dans la poésie lyrique qu'une sorte de « prélude ». Victor Hugo, qui prit dès le début la direction du romantisme, en considéra tout d'abord le drame comme l'aboutissement nécessaire et définitif. Dans le manifeste qu'il publie en 1827 et qui sert de programme à la nouvelle école, c'est au théâtre que l'auteur de *Cromwell* ramène la poésie. D'après lui, l'humanité a traversé l'âge du lyrisme et celui de l'épopée ; elle est maintenant dans l'âge dramatique, et l'art, sans renoncer à ses autres formes, se résumera de plus en plus sous celle du drame. L'ode et l'épopée contiennent le théâtre en germe, mais il les contient l'une et l'autre en développement; pour notre civilisation contemporaine il est « la poésie complète. »

L'importance capitale et la nécessité d'une renaissance dramatique étaient depuis longtemps senties. Nous avons dit les susceptibilités ombrageuses contre lesquelles se heurtèrent d'abord les novateurs ; mais l'apprentissage du public se faisait peu à peu, et son respect des traditions n'allait pas sans quelque lassitude. « Le signe principal du mouvement qui se prépare, écrit en 1820 M. de Rémusat, est le dégoût du spectateur pour les ouvrages conçus et exécutés dans les règles. Il semble que tous les moyens de l'émouvoir aient perdu l'efficacité. En vain cherche-t-on à les renouveler en les déguisant ; il les reconnaît et s'ennuie. » La tragédie du XVIIe siècle, immortalisée par tant de chefs-d'œuvre, avait épuisé toute sa fécondité. Faite pour une société monarchique et aristocratique, pour une élite de beaux esprits et de courtisans, elle était en désaccord mani-

feste avec le nouvel état social. Certains poètes avaient essayé de la rajeunir; mais il ne s'agit plus maintenant de faire quelques concessions à l'esprit de réforme : ce qu'il faut, c'est une véritable révolution, qui, abolissant les formules conventionnelles, y substitue un régime tout nouveau, fondé sur la vérité et sur la nature. « Il n'y a ni règles ni modèles, proclame Victor Hugo, ou plutôt il n'y a d'autres règles que les lois générales qui planent sur l'art tout entier, et les lois spéciales qui pour chaque composition résultent des conditions d'existence propres à chaque sujet. »

La théorie du nouveau théâtre s'élaborait d'ailleurs depuis la fin du XVIIIe siècle. Après Diderot et Mercier, Mme de Staël avait battu en brèche tout ce qui faisait de notre tragédie un art factice dans la perfection même de ses formes. En même temps, Manzoni écrivait sa lettre sur les unités dramatiques. Un peu plus tard, Stendhal escarmouchait en tirailleur contre notre ancien théâtre dans la série de brochures qu'il recueillit sous le titre de *Racine et Shakespeare*. Le journal *le Globe* vint ensuite donner aux réformateurs l'appui d'une critique grave et pénétrante. Avant même qu'aucun essai se fût produit sur la scène, le nouveau théâtre avait déjà sa poétique toute faite. Victor Hugo la résuma avec éclat dans une fameuse préface; Alfred de Vigny la reprit quelque temps après dans son avant-propos d'*Othello*. Ces deux manifestes renferment une théorie complète du drame romantique.

Le XVIIe siècle séparait rigoureusement la comédie de la tragédie. Il sacrifiait la réalité à cet idéal de noble harmonie qui domine toutes les œuvres classiques. Le public du temps voulait, non seulement l'unité d'intérêt, mais celle d'impression. Tout, dans la tragédie, devait être grave, pompeux, auguste. Les vices, les ridicules, le laid, en étaient bannis. Le crime n'y entrait que s'il avait un air de grandeur imposante. Au théâtre, la vie se partageait en deux portions entièrement distinctes, dont l'une était attribuée à Melpomène et l'autre à Thalie. La tragi-comédie n'est pas, à vrai dire, un mélange des deux éléments;

ce n'est qu'une tragédie à dénouement heureux. D'ailleurs, Corneille n'en fait guère, et Racine n'en a pas une sur la conscience. Les héros tragiques ne rient jamais; ils ne sourient même pas; on ne nous les présente qu'en des circonstances où leur noblesse est sûre de ne pas déroger. Il y a témérité pour Racine à cacher Néron derrière une tapisserie, quoiqu'elle ne le dérobe pas moins au public qu'à Britannicus.

Abstraire le tragique du comique, c'est une convention, et, si cette convention avait été, dans notre époque classique, parfaitement appropriée au milieu contemporain, elle ne s'accorde plus avec la société démocratique que la Révolution substitue à l'ancien régime. Moins polie, moins délicate, plus mêlée au tumulte de la vie, cette société devait enfanter un théâtre qui serrerait la réalité de plus près, qui l'exprimerait plus complètement et plus à vif, qui mêlerait le laid au beau et le plaisant au sérieux comme les mêle la nature elle-même. C'est justement cette fusion de la comédie et de la tragédie qui produisit le drame romantique. Le drame a pour caractère le réel, et le réel, selon les novateurs de 1830, n'est autre chose que la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui doivent se croiser au théâtre comme dans l'existence humaine, dont le théâtre est la fidèle reproduction. L'auteur de *Hernani*, prie « les personnes que son ouvrage a pu choquer » de relire Molière et Corneille : compléter l'un par l'autre « ces deux grands et admirables poètes », telle est la prétention caractéristique du drame.

Le grotesque et le sublime, traités chacun à part, laissaient entre eux le réel et n'engendraient l'un et l'autre que des abstractions, ici « des abstractions de vices et de ridicules », là « des abstractions de crimes et de vertus ». Les héros classiques ne vivent pas d'une vie complète. Ils n'ont de corps que ce qu'il en faut pour nous rendre leur âme sensible. Ils ignorent toute nécessité matérielle, toute douleur physique, toute lassitude. Lorsque Mithridate vient de recevoir une mortelle blessure, on l'apporte sur le théâtre,

et là son dernier soupir s'exhale en une tirade de cent cinquante vers. L'individualité morale est elle-même réduite à son expression la plus simple. Qu'il appartienne à la comédie ou à la tragédie, le personnage classique ne laisse jamais paraître les traits particuliers qui donnent à chacun de nous sa physionomie personnelle; il ne nous montre que des traits généraux en accord avec l'impression unique que le poète a voulu produire.

Après nos tragédies et nos comédies du XVIIe siècle, les novateurs romantiques estimèrent qu'il y avait quelque chose à faire, le drame; après les abstractions de vertus et de vices que le théâtre classique mettait sur la scène, ils estimèrent qu'il y avait quelque chose à représenter, l'homme. Le romantisme dramatique est avant tout la substitution du concret à l'abstrait et du particulier au général. Mêler la comédie à la tragédie, c'était déjà rompre en visière à l'abstraction classique; en les fondant l'une avec l'autre dans le drame, les réformateurs du théâtre obéissaient à un besoin de vérité réelle et vivante qui modifia la formule tout entière de l'art dramatique, et que nous retrouvons d'abord dans la conception même des personnages.

Les romantiques veulent mettre sur la scène non plus des types, mais des individus. Le théâtre du XVIIe siècle représentait l'ambition, l'avarice; ils représenteront un homme ambitieux, un homme avare. Cet homme, ils commenceront par l'incarner : l'avarice ou l'ambition sont incorporelles, mais l'homme avare ou l'homme ambitieux ont besoin d'un corps. Ils lui donneront par suite un âge, un tempérament, une figure; ils mettront autant de soin à l'individualiser par les traits extérieurs que les classiques à éliminer ces traits, inconciliables avec la vérité universelle, permanente, abstraitement humaine, qui était le but et le triomphe de leur art. Ils peindront, non plus une passion, non plus même l'homme passionné, mais un homme que la passion anime. Ils ne se borneront pas à montrer, en les matérialisant le moins possible, les caractères essentiels et constants de cette passion; ils observeront non plus la passion en elle-

même comme une sorte de force anonyme, mais tel ou tel individu dont elle modifie le caractère. Et cet individu, ils le représenteront tout entier dans sa réalité multiple et complexe. Tandis que l'art classique opprimait la nature, leur art ne visera qu'à la rendre en se confondant avec elle.

Les personnages tragiques vivent dans un monde idéal. Comme ils ne sont d'aucun temps ni d'aucun pays, le poète se garde de prêter au milieu qui les entoure rien de précis et de déterminé. Ce ne sont pas des Grecs ou des Romains que la tragédie représente, mais des entités logiques qui n'ont ni date dans la durée ni lieu dans l'espace. Plus la scène est neutre, mieux elle s'accorde avec le caractère tout abstrait de la tragédie. Qu'importent le temps et le lieu où l'action se passe, si les héros sont de purs esprits sur qui ni le lieu ni le temps ne sauraient exercer aucune influence?

Substituant aux figures idéales de l'art tragique des hommes qui vivent d'une existence individuelle et concrète, le romantisme devait être nécessairement amené à déterminer leur physionomie par une foule de détails locaux et contingents. C'est au nom de la vérité universelle que les classiques répudiaient la couleur des temps et des lieux; c'est au nom de la réalité particulière que les romantiques la recherchent. « On commence, dit Victor Hugo dans sa préface de *Cromwell*, à comprendre de nos jours que la localité exacte est un des premiers éléments de la réalité. » Faut-il penser que nos poètes du XVIIe siècle ne l'avaient pas compris? C'est justement par répugnance pour le « réel » qu'ils faisaient aussi bon marché de la couleur locale. Avec les romantiques, l'histoire prend possession du théâtre. Les tragiques du XVIIe siècle avaient été des moralistes; ceux du XIXe se transforment en historiens. Pour les premiers, ce qui compte dans l'homme, c'est ce qu'il a de généralement humain; les autres veulent au contraire diversifier la vérité morale par la vérité historique. Si le fond même de notre nature ne varie guère, le drame ne doit pas seulement représenter ce fond permanent; toutes les différences qui se rapportent à la race, au siècle, au milieu, relèvent de son

domaine, et ce sont ces différences qui, après avoir modifié les personnages eux-mêmes, se traduisent ensuite par des détails particuliers de mœurs, de langage, de costume, de vie domestique, par cette exacte mise en scène qui prête au drame son caractère de réalité précise.

Pour nos poètes classiques, le théâtre n'était point un tableau de la vie réelle ; ils voyaient avant tout dans l'œuvre dramatique une composition délicate et savante dont l'art consistait justement à rectifier la nature, à lui imposer une discipline, à choisir entre les données qu'elle offre et à disposer celles qu'on a choisies d'après les lois de la raison. Nos règles des unités expriment catégoriquement cette conception fondamentale : elles étaient une limite prescrite par l'art à la nature, elles avaient pour but comme pour effet d'empêcher que le sujet ne se dispersât à travers le temps et l'espace. C'est à elles que notre théâtre classique doit pour une large part cette concentration puissante, cette vigoureuse sobriété, qui en est le caractère distinctif. Mal défendues bien souvent par des raisons de vraisemblance, les unités de temps et de lieu avaient une réelle valeur comme garantissant l'unité d'action.

Si le romantisme les abolit, c'est parce qu'il y voit l'application d'un art tyrannique. Comme, dans la conception des personnages, il note avec soin ces détails individuels qu'éliminait la tragédie du XVIIe siècle, de même, dans la conduite de l'action, il est beaucoup moins préoccupé d'émonder ce que la réalité offre de complexe ou de touffu que d'éviter ce qui pourrait donner au drame l'apparence de quelque savante machine. Dans l'ancien système, toute tragédie était le dénouement d'une action déjà mûre, qui ne tenait plus qu'à un fil, et l'habileté du poète consistait à préparer ce dénouement dès l'exposition, à nous y conduire tout droit par quelques péripéties ingénieusement imaginées. L'ouverture de la pièce ne pouvant en précéder la fin que d'un petit nombre d'heures, et, d'autre part, tous les acteurs se trouvant réunis dans le même lieu comme tous les intérêts s'y trouvaient concentrés, une tragédie n'était en

toute son étendue qu'une sorte de crise suprême. Les personnages paraissaient dès le premier acte tels qu'ils devaient rester jusqu'au dernier. L'action dans laquelle le poète les engageait avait pour but, non point de développer leur caractère, mais de le manifester. Il ne s'agissait pas de découper une portion de la vie humaine; il fallait combiner une œuvre de raison et d'art.

Sur ce point comme sur les autres, c'est en faveur de la vérité que les romantiques réclamèrent. « A l'avenir, dit Alfred de Vigny, le poète dramatique prendra dans sa main beaucoup de temps et y fera mouvoir des existences entières.... Il laissera ses créations vivre de leur propre vie et jettera seulement dans leurs cœurs les germes des passions par où se préparent les grands événements; puis, lorsque l'heure en sera venue, et seulement alors, sans que l'on sente que son doigt la hâte, il montrera la destinée enveloppant ses victimes.... L'art sera en tout semblable à la vie. » Ces quelques mots résument la poétique du drame. Plus d'unité de lieu, plus d'unité de temps. Quant à l'unité d'action, c'est là une loi universelle de toute œuvre d'art, et les novateurs n'ont garde de l'abolir; mais ils en relâchent la rigueur, ils l'interprètent avec un esprit large, ils en changent même le nom pour l'appeler, conformément à des vues plus libérales, unité d'intérêt ou d'ensemble.

Si la tragédie classique substitue si volontiers le récit à l'action, ce n'est pas seulement parce que le public délicat auquel elle s'adresse cherche sur la scène, non point des spectacles, mais de fines analyses du cœur humain : il y a aussi là une conséquence inévitable des unités. La tragédie ne durant que vingt-quatre heures, il faut bien raconter tous les événements antérieurs qui sont nécessaires à l'intelligence de l'action; et surtout, puisque la scène ne peut changer, il faut bien que la plupart des faits se passent dans les coulisses, et, par conséquent, qu'une narration nous les expose. Dans *Britannicus*, pour citer un exemple, Shakespeare nous aurait montré Néron présentant à son frère la coupe empoisonnée, Narcisse déchiré par le peuple,

Junie se jetant aux pieds de la statue d'Auguste. Mais les règles classiques interdisaient à Racine de transporter la scène sur une place publique ou même dans une autre salle du palais. Comme le dit Victor Hugo, la tragédie du XVIIe siècle ne nous laisse voir bien souvent que les coudes de l'action, dont les mains sont ailleurs. Débarrassés des unités de temps et de lieu, les romantiques pouvaient dès lors représenter sur leur théâtre un drame non seulement plus vif et plus pittoresque, mais encore plus conforme à la réalité.

La tragédie excluait tous les éléments qui n'étaient pas indispensables à la vérité morale, la seule qu'elle se proposât. Elle ne laissait entrer dans son cadre rien de fortuit. Sauf quelques pâles comparses, uniquement chargés de donner la réplique aux héros, elle n'introduisait d'autres personnages que les protagonistes. Quant aux faits, les seuls qu'elle admît étaient ceux qui formaient la trame même de l'action. Elle visait partout à simplifier la nature. Elle élaguait les hasards et corrigeait les détours. Elle réduisait le plus possible son matériel et ses agents. Elle consistait en un problème de mécanique. Racine considérait comme à moitié faite une pièce dont il avait dessiné le plan. Or, dessiner le plan d'une pièce, c'était justement chercher une ordonnance simple et sobre qui économisât les faits et les personnages en substituant le choix réfléchi de l'art à l'aventureuse prodigalité de la nature.

Les romantiques s'élevèrent dès le début contre « ces tragédies dans lesquelles un ou deux personnages se promènent solennellement sur un fond sans profondeur, à peine occupé par quelques têtes de confidents chargés de remplir les vides d'une action uniforme et monocorde. » Alfred de Vigny demandait que « l'action entraînât autour d'elle un tourbillon de faits ». Et Victor Hugo : « Au lieu d'une individualité, comme celle dont le drame abstrait de la vieille école se contente, on en aura vingt, quarante, cinquante, que sais-je? de tout relief et de toute proportion. Il y aura foule dans le drame. » C'est qu'il ne s'agit plus de peindre

les formes élémentaires de la vie humaine dans des sociétés jeunes et simples, ou bien encore de représenter des intelligences pures, des entités morales, se mouvant dans une atmosphère toute d'abstraction. Le nouveau drame prétend mettre en scène la vie historique; or l'histoire, dès que l'on quitte l'antiquité légendaire où nos poètes classiques allaient chercher la plupart de leurs sujets, est peuplée de figures complexes, singulières, individuellement caractéristiques, qui ne sauraient tenir dans le cadre étroit d'une tragédie. Victor Hugo débute par *Cromwell*, et chaque acte de cette pièce est plus étendu que toute une tragédie de Racine. Le poète demande une soirée entière « pour dérouler un peu largement un homme d'élite, une époque de crise » : c'est parce qu'il veut peindre cet homme dans tous les contrastes de sa nature, c'est parce qu'il veut exprimer cette époque, non par quelques traits généraux, mais dans le détail de ses multiples aspects. Une scène large et profonde, une « foule » de personnages, une action « multiforme », paraissent aux réformateurs de 1830 les conditions indispensables de ce drame qu'ils veulent substituer à la tragédie comme le tableau même de la vie humaine aux conventions d'un art trop exclusif et trop idéaliste pour s'accorder jamais avec la nature.

A la théorie classique, en vertu de laquelle notre tragédie peint ce qu'il y a chez l'homme d'« humanité » impersonnelle et constante, répondait un style abstrait, général, psychologique, dont la noblesse ne rachète pas ce qui lui manque en couleur, en relief, et, pour ainsi dire, en réalité sensible. Il fallait au romantisme dramatique le vocabulaire tout entier pour exprimer la vie tout entière. Puisque le drame nous présente non plus de purs esprits uniquement occupés de s'analyser, mais des personnages réels jetés corps et âme dans le tumulte du monde, les scrupules de la tragédie ne sont plus de mise. Toute l'histoire, toute l'existence humaine, toute la nature matérielle, entrant dans le drame, y font pénétrer une armée de termes nouveaux, qui eussent

juré sur les lèvres des héros classiques. « Luther, écrit Victor Hugo, disait : Je bouleverse le monde en buvant mon pot de bière. Cromwell disait : J'ai le roi dans mon sac et le Parlement dans ma poche. Napoléon disait : Lavons notre linge sale en famille. Avis aux faiseurs de tragédies qui ne comprennent pas les grandes choses sans les grands mots. » Le drame romantique a besoin d'un style qui prenne tous les tons, qui s'approprie à toutes les situations et à tous les personnages, qui parcoure toute la gamme poétique, qui « aille de haut en bas, des idées les plus élevées aux plus vulgaires, des plus bouffonnes aux plus graves, des plus extérieures aux plus abstraites », qui, du récitatif, propre à la simplicité du train ordinaire, passe sans effort au chant pour « la passion ou le malheur », qui soit tour à tour concis ou diffus suivant la bouche qui le parle, savant ou négligé, prodigue ou avare d'ornements, qui s'occupe avant tout d'être à sa place, et qui, « lorsqu'il lui advient d'être beau, ne le soit en quelque sorte que par hasard, malgré lui et sans le savoir ».

Trois ou quatre personnages sur le théâtre; pour même décor, d'un bout à l'autre de la pièce, une colonnade quelconque dans un lieu neutre; une action resserrée en vingt-quatre heures; des héros n'ouvrant guère la bouche que pour débiter de longues tirades, et n'agissant presque jamais que dans les coulisses; rien qui parle aux sens, des âmes affranchies de tout commerce avec le corps, des esprits purs n'ayant de l'homme que ce qu'il en faut pour la vie morale; les passions les plus générales du cœur humain; une harmonie dans la noblesse qui ne souffre aucune dissonance; le rire banni de la scène, le crime n'osant s'y présenter que sous d'imposants dehors; un système d'abstraction qui supprime artificiellement toute une moitié de la vie; un système d'idéalisation qui réduit l'humanité à ses caractères typiques et constants : voilà la formule de notre tragédie dans son plein accord avec l'esprit classique, dont elle est l'œuvre la plus parfaite comme la plus significative.

Et le drame, que sera-t-il ? Définissons-le d'après ceux-là

mêmes qui le créèrent. Le drame, tel du moins qu'ils le conçurent, est un tableau large de la vie au lieu du tableau resserré d'une catastrophe, un mélange de scènes paisibles avec d'autres scènes tragiques et comiques; il tient de la tragédie par la peinture des passions et de la comédie par la peinture des caractères, mais il n'est ni l'une ni l'autre, parce que les passions qu'il représente sont individuelles au lieu d'être générales et parce que les caractères qu'il met en scène sont des hommes au lieu d'être des types. Il fait du théâtre un coin du monde réel, dont la localité fidèle est en intime harmonie avec des personnages en chair et en os. Il associe dans une même œuvre tous les éléments que lui offre la réalité. Il multiplie les acteurs. Il élargit le cadre de l'action, il la complique; il en presse le mouvement. Il s'affranchit de toute limite dans le temps et dans l'espace pour développer à l'aise ses sujets. En haine des conventions et des artifices classiques, il est prêt à sacrifier la tirade, à se refuser jusqu'aux « beaux vers ». Il a pour règle et pour fin l'imitation de la nature, la représentation de la vie.

Est-ce à dire que la vérité de l'art, telle que les romantiques ont voulu la faire voir sur la scène, puisse être, comme le prétendent dès 1827 ceux que l'auteur de *Cromwell* appelle des partisans peu avancés du romantisme, une copie exacte, un décalque de la « chose même »? Victor Hugo proteste dès le début contre une pareille théorie, et n'est pas moins hostile au « réalisme » qu'au classicisme. Disons même qu'en rompant tout d'abord avec l'un, il ressaisit, par delà les formules conventionnelles de l'autre, certains principes fondamentaux sur lesquels reposait le théâtre classique et qui correspondent soit aux conditions mêmes du genre, soit aux exigences particulières de l'esprit français et aux traditions de notre culture nationale

Selon les romantiques, « une limite infranchissable sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature ». Si le drame est un miroir où se reflète la vie humaine, c'est,

non pas le miroir ordinaire qui renvoie des objets une image toujours affaiblie, mais un miroir de concentration qui ramasse et condense les rayons colorants, fait d'une lueur une lumière et d'une lumière une flamme. L'emploi même des mots « grotesque » et « sublime », dont les novateurs se servent couramment pour désigner les deux éléments du drame, suffit à indiquer quel est le caractère de leur conception. Le sublime et le grotesque, ce sont là deux types; la réalité vulgaire et moyenne ne se compose ni de l'un ni de l'autre. Dans le théâtre romantique, on trouve le grotesque, on trouve aussi le sublime, mais on ne trouve pas cette vérité sans caractère et sans relief que repousse l'art, et l'art dramatique plus que tout autre. Le trivial lui-même « doit avoir un accent ». Les réalistes font du *commun* le drame lui-même; d'après les romantiques, ce commun, qui est le défaut des esprits à courte vue et à courte haleine, aurait pour résultat de « tuer » le drame.

Au théâtre, il n'y a de place ni pour l'intervention du poète ni pour la réflexion des spectateurs. On ne peut donc obtenir l'effet voulu qu'en forçant les traits. De là, l'idéalisation. Mais le meilleur moyen d'accentuer certains traits, c'est d'effacer les autres. De là, l'abstraction, qui complète l'idéalisation. Reproduisons sur la scène la réalité telle qu'elle est, qu'arrivera-t-il? Les faits insignifiants sont plus nombreux dans la vie que les faits significatifs; ils les étoufferont. Les personnages accessoires sont dans le monde plus fréquents que ceux où le drame s'attache; ils défileront sur la scène sans autre effet que de disséminer notre attention. Quant aux caractères, si l'on représente l'homme complet, le significatif sera, ici encore, noyé par l'insignifiant. En ne choisissant pas dans les faits, on n'aura plus d'action; en ne choisissant pas dans les traits, on n'aura plus de figures caractéristiques. Il faut qu'en trois heures le poète nous peigne ses héros et nous présente une action complète. Aussi doit-il retrancher les incidents oiseux, les paroles superflues, ramasser la nature sur elle-même et en faire un raccourci. Dans la réalité, les

pièces ne se trouvent pas toutes faites ; le propre de l'art consiste justement à les faire. Toute œuvre d'art doit avoir une unité sous peine de n'avoir plus de signification ; elle doit commencer et elle doit finir. Or les scènes de la vie réelle englobent tant de circonstances et mêlent tant de personnages, qu'elles n'ont ni commencement ni fin. La nature ne fait pas de sauts ; c'est-à-dire que, si nous la représentons telle quelle, nous passerons insensiblement d'un personnage à l'autre, d'une circonstance à la suivante, sans trouver jamais un point d'arrêt. On n'a point composé un drame en reproduisant ce décousu des choses humaines, ces incartades de la vie, qui démentent toutes nos prévisions et déconcertent tous nos plans. Au-dessus de la vérité matérielle, il y a la vérité morale. Ce qui est vrai sur la scène, c'est ce qui est logique. A côté de la nature, il y a l'art, et l'art vit d'ellipses et de synthèses.

L'abstraction et l'idéalisation demeurent après tout les procédés fondamentaux de l'art théâtral aussi bien pour les romantiques que pour les classiques. Le romantisme se sépare des réalistes en maintenant contre eux ces grandes lois de la scène. Victor Hugo proclame que toute figure doit, suivant l'optique du théâtre, être ramenée à son trait le plus saillant et le plus précis; il oppose à la nature l'art, et à la réalité banale, plate, sans prestige, cette « vie de vérité et de saillie » qui est l'élément propre de tout drame.

Même quand il s'agit, non plus de principes, mais de conventions, le romantisme n'use qu'avec une réserve bien significative des libertés qu'il s'est conquises.

S'il abolit l'unité du temps, ce n'est pas pour mettre toute une vie d'homme sur la scène, pour faire tenir dans le même cadre des événements qui se suivent sans autre lien qu'une succession fortuite ; s'il abolit l'unité du lieu, ce n'est pas pour déplacer le spectateur à chaque scène et pour déguiser ainsi l'incapacité du poète à composer une action dont toutes les parties adhèrent entre elles. Il sait que présenter les personnages à de trop longs intervalles dans la

durée de leur existence, c'est rompre le fil de leur identité, et, d'autre part, qu'il y a dans les changements trop fréquents de décoration quelque chose qui embrouille et fatigue le spectateur, « qui produit sur son attention l'effet de l'éblouissement ». Le premier drame de Victor Hugo, et il ne le destinait même pas à la scène, son drame sans contredit le plus « shakespearien », observe rigoureusement l'unité de temps et transgresse à peine l'unité de lieu. Au reste, le poète ne craint pas de déclarer hautement que mieux vaut, à intérêt égal, un sujet concentré qu'un sujet éparpillé.

C'est au nom de l'harmonie, à laquelle ils sacrifiaient la réalité, que les classiques maintenaient strictement la division des genres. Si les romantiques mêlèrent la comédie et la tragédie, ce ne fut pas plus dans l'intérêt de la réalité qu'en vue d'une harmonie plus complexe. Parmi les raisons que fait valoir Victor Hugo en faveur de ce qu'il appelle le grotesque, une des plus importantes, c'est qu' « on a besoin de se reposer de tout, même du sublime, et que le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste ». Or, d'après lui, « la poésie vraie est dans l'harmonie des contraires ».

Aussi bien, le poète, en dépit de ses déclarations, traite le comique et le tragique comme deux éléments qui ne doivent point se confondre. Entre ces deux éléments, il y a, dans ses drames, non pas combinaison, mais juxtaposition. Chaque acte d'*Hernani*, par exemple (et il en est de même pour *la Maréchale d'Ancre* d'Alfred de Vigny, pour *la Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas), débute comme une comédie et se termine comme une tragédie. Il semble que le « grotesque » ne tienne pas au fond même de la pièce. D'ailleurs, l'élément tragique n'a qu'à paraître pour faire aussitôt disparaître l'élément comique. C'est que tout n'est pas conventionnel dans la distinction des deux genres. Sans doute, le comique et le tragique se mêlent constamment sous nos yeux; mais remarquons-nous seulement, lorsqu'un malheur nous frappe, les incidents plaisants qui peuvent traverser notre deuil ? Et, quand nous avons quelque sujet de joie,

n'écartons-nous pas aisément tout souvenir douloureux qui pourrait troubler notre bonheur ?

« Loin de démolir l'art, écrivait Victor Hugo, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé. » Que le romantisme ait opéré sur la scène une révolution, ce n'est pas contestable. Pourtant, il s'attaque beaucoup moins à l'esthétique intime du classicisme, qui revit avec une nouvelle force dans le nouveau drame, qu'à des convenances de mode, à un costume vieilli, à une rhétorique et à une mise en scène devenues incompatibles avec la nouvelle société. Il s'affranchit de règles trop étroites et trop formelles, mais en restant fidèle à l'esprit général qui les avait dictées. Il débarrassa la scène de contraintes surannées pour donner une représentation de la vie plus expressive et moins incomplète ; mais son idéal dramatique, s'il ne chercha pas à l'atteindre par les mêmes formules que le XVIIᵉ siècle, demeurait encore, dans ses traits essentiels, conforme à celui de nos poètes nationaux. La logique des développements, la juste économie des moyens, la forte sobriété de l'action, tels sont les caractères principaux du drame romantique aussi bien que de la tragédie. A travers tant de commotions et de tourmentes, le fond même du génie français était demeuré intact.

Le théâtre romantique peut se résumer tout entier dans trois poètes, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas.

Victor Hugo déploie sur la scène toutes les richesses de sa poésie. A l'éclat de la passion, à la vivacité des couleurs, à la grandiloquence des tirades, joignons la force des situations, l'instinct des effets scéniques, une action rapide et pressante, une puissance de composition qui maintient toujours la pièce dans son cadre et en lie étroitement toutes les parties. Si sa tentative théâtrale, malgré tant de grandes et belles œuvres, reste de beaucoup inférieure à cet idéal dramatique que lui-même avait conçu, la raison en est avant tout dans le tour éminemment lyrique de son

génie. Il semble ne voir dans le drame que certains points culminants au sommet desquels il s'empresse de gravir pour y entonner un de ces vibrants couplets où son éloquence se donne pleine carrière. Ce qui manque le plus aux pièces de Victor Hugo, c'est une analyse profonde et complète des caractères qu'il pose avec tant de vigueur. Si nous y trouvons çà et là d'admirables fragments psychologiques, le poète ne nous donne jamais toute une âme, et trop souvent il remplace la psychologie par une superbe rhétorique de sentiment.

Trop lyrique par là, il l'est aussi parce qu'il ne s'abstrait pas de lui-même : nous le retrouvons, plus ou moins visible, dans toutes ses créations. Les personnages de Victor Hugo « vivent de son souffle et parlent avec sa voix ». Parfois, ce sont purement des êtres de fantaisie. Hernani, Didier, Ruy Blas, héros tout « romantiques », représentent, non pas l'âme du poète, mais son imagination. Ils n'ont pied ni dans l'histoire ni dans la vérité humaine.

A ce défaut s'en ajoute un autre, non moins incompatible avec cette « vérité » dont le romantisme s'était donné comme le restaurateur. Il n'y a qu'à lire les préfaces de Victor Hugo pour voir comment il conçoit le sujet et les personnages de ses pièces. Ce qui lui apparaît tout d'abord, ce ne sont pas des hommes vivants et des événements réels, mais des formules logiques. Les quatre personnages les plus importants de *Ruy Blas* « représentent les principales saillies qu'offrait au regard du philosophe historien la monarchie espagnole il y a cent quarante ans ». « L'idée qui a produit *le Roi s'amuse* », c'est que l'amour paternel transforme la créature la plus dégradée par la difformité physique. L'idée qui a produit *Lucrèce Borgia*, c'est que l'amour maternel purifie la difformité morale. La conception primitive d'*Angelo* consiste à mettre en présence la femme dans la société et la femme hors de la société pour défendre l'une contre le despotisme et l'autre contre le mépris. Enfin, « la pensée que le poète a tenté de réaliser dans *Marie Tudor* », la voici : « une reine qui soit une femme, grande

comme reine, vraie comme femme ». Cette vision rationnelle du sujet mène naturellement à l'abstraction. Toute l'activité des personnages a pour but marqué par avance de réaliser une « idée », une « pensée » du poète. Ce n'est plus un développement de caractères, c'est la déduction d'une thèse. Le génie de Victor Hugo se plaît à heurter des disparates dans la même figure, et il évite par là le vice de la tragédie classique, qui réduit un personnage à un sentiment. Mais ces disparates forment un tout bien artificiel; et n'est-ce pas aussi fausser la nature humaine que d'en accuser si violemment les contrastes?

Les défauts que nous reprochons à Victor Hugo sont corrigés chez lui, soit par son intelligence profonde de l'histoire, à laquelle il emprunte des traits de réalité locale, des teintes justes et franches, une décoration qui, dans sa vivacité pittoresque, donne au drame la couleur de la vie, soit par son art de combiner les incidents dramatiques, par la vigueur avec laquelle il pousse ses personnages, par son entente de la scène, par toutes ces qualités de facture qu'on appelle d'un seul mot le don du théâtre. Chez Alfred de Vigny, ces défauts sont bien plus sensibles, et les mêmes qualités ne les rachètent pas.

Il semblait que l'auteur d'*Eloa*, artiste discret et timide, ne dût jamais se hasarder sur le théâtre. Ce fut lui, pourtant, qui descendit le premier dans cette arène. Le drame qu'il fit jouer avant *Hernani* n'était, à la vérité, qu'une traduction. De ceux qui suivirent, un seul réussit franchement, *Chatterton*, pièce touchante, mais qui n'est, selon l'expression de Sainte-Beuve, que l'analyse d'une « maladie littéraire ». N'y cherchons pas une large peinture de l'homme. L'art délicat de Vigny a personnifié admirablement sur la scène le type du poète blessé par les mesquineries et les vulgarités du milieu contemporain ; mais, comme il le dit, « Chatterton n'était qu'un nom d'homme, le poète était tout pour lui ». Et nous pouvons ajouter que ce poète était l'auteur du drame.

Quant à sa conception fondamentale du théâtre, Alfred de Vigny l'a fait connaître dès le début. « Si l'art est une fable », il doit « être une fable philosophique ». Lui-même a donné l'explication rationnelle de toutes ses pièces. *La Maréchale d'Ancre* provient, aussi bien que *Chatterton*, d'une idée abstraite. « Au centre du cercle que décrit cette composition, un regard sûr peut entrevoir la Destinée, contre laquelle nous luttons toujours, mais qui l'emporte sur nous dès que le caractère s'affaiblit ou s'altère ». Il n'est pas jusqu'à la petite comédie de *Quitte pour la peur* qui, d'après le poète, ne renferme « une question bien grave sous sa forme légère ». Alfred de Vigny déclare le temps venu de ce qu'il nomme le « Drame de la pensée », et c'est ce drame qu'il veut substituer à celui de la vie et de l'action.

Alexandre Dumas s'oppose directement à lui par son inépuisable fécondité, la fougue de son tempérament, sa verve expansive, son amour sensuel de la vie, du mouvement, de la couleur, de tout ce qui s'agite et brille. L'auteur de *Henri III* portait dès 1829 sur la scène des moyens dramatiques d'une rare vigueur. Nul poète contemporain ne l'égala pour le don de l'effet, la fertilité des expédients, l adresse et le bonheur de la mise en scène. Ses pièces durent leur prodigieuse vogue à des qualités vraiment dramatiques (le théâtre n'est-il pas le genre populaire par excellence?), mais que ne soutient chez lui aucun fond de sérieuse étude et que ne rehausse aucune visée supérieure. Sa merveilleuse puissance d'assimilation a parfois ressuscité le passé; mais ses drames n'ont trop souvent d'historique que l'appareil extérieur, des costumes, des détails qui tirent l'œil. La couleur locale n'est qu'à la surface de l'œuvre Il ne considère l'histoire, lui-même le dit hautement, que comme « un clou pour accrocher ses tableaux ». Quant à la vérité humaine, il s'en est soucié beaucoup moins que de pittoresques décors ou de saisissantes péripéties. Il s'adresse aux sens des spectateurs, à leurs nerfs. Ce qu'il montre n'est guère que le dehors de l'homme

et de la vie. Son théâtre est en façade. Les défauts et les qualités d'Alexandre Dumas expliquent, d'ailleurs, avec sa popularité, celle du genre nouveau vers lequel il fit peu à peu dévier le romantisme. Il substitua au drame romantique tel que Victor Hugo l'avait conçu, ce drame dont Victor Hugo lui-même, dans sa préface de *Cromwell*, prévoyait et tentait de conjurer l' « irruption », ce drame de pure curiosité, tout extérieur et matériel, tout en machinations et en *trucs*, qui devait bientôt aboutir au banal mélodrame.

Tandis qu'Alexandre Dumas versait de plus en plus dans une brutale vulgarité, Victor Hugo haussait toujours davantage l'idéal que son génie, épris de force et de grandeur, avait, dès le début, essayé de réaliser sur la scène. Sa dernière pièce, *les Burgraves*, une des plus belles œuvres qu'il ait composées, se heurta aux résistances du public, choqué par ce qu'elle contenait d'étrange et de surhumain. Théophile Gautier raconte que des amis du poète, la sentant menacée et voulant la soutenir, prièrent le graveur Célestin Nanteuil de recruter pour la première représentation trois cents jeunes Spartiates déterminés à vaincre ou à mourir. « Allez dire à votre maître, répondit Nanteuil en secouant ses longs cheveux, qu'il n'y a plus de jeunesse » Ce mot mémorable, dit Sainte-Beuve, « fait date et marque le dernier terme du mouvement romantique; on avait forcé tous les moyens, il n'y avait plus qu'à rétrograder ».

C'est six semaines après *les Burgraves* que Ponsard, inconnu la veille, fit jouer sa *Lucrèce*. Cette « version de Tite-Live », comme l'appelait Victor Hugo, eut, par contraste, un immense succès. Du jour au lendemain, Ponsard se vit transformé en fondateur d'une école nouvelle, greffée sur le vieux tronc classique, et qui, d'après un mot assez malheureux du poète, fut baptisée l'école du bon sens.

Est-ce à dire que la tragédie reprît possession de notre scène? Certes, Ponsard était classique d'inclination et de tempérament, sa première pièce l'avait suffisamment montré. Il y revenait, sinon aux unités de temps et de lieu,

que le classicisme lui-même défendait bien mollement, du moins à la nudité de l'action, à la simplicité des caractères, à la sobriété du style, à ces formes austères et symétriques qu'affectait l'ancienne tragédie. Pourtant, jusque dans *Lucrèce*, que les derniers classiques opposaient si bruyamment à leurs adversaires, bien des traces s'accusent de ce romantisme qui, l'auteur lui-même l'a dit, « avait eu ses premiers enthousiasmes ». Mais Ponsard essaya vainement de concilier la tragédie avec le drame ; et cette tentative ingrate suffirait à expliquer l'infériorité d'un poète dont le talent consciencieux, si le mouvement et l'éclat lui font trop souvent défaut, ne manque, dans sa sécheresse et dans sa raideur, ni de force ni même d'audace. Il alla de plus en plus vers les novateurs, et *Charlotte Corday*, la meilleure pièce que composa ce prétendu restaurateur de la scène tragique, est, malgré le titre qu'elle porte, un drame romantique bien plus qu'une tragédie.

Ce qui devait succéder au drame, ce n'était pas la tragédie classique, mais un genre de comédie nouveau d'esprit et de forme qui, après l'irrémédiable décadence du romantisme, s'appropriera de lui-même aux tendances positives et réalistes de notre époque. Le romantisme, dans la période même de ses plus grands succès, n'avait pas aboli la comédie, malgré sa prétention de la fondre avec le drame. Mais elle n'était alors qu'un amusement sans portée. Elle se résume tout entière en un seul nom, Eugène Scribe. Scribe fournit pendant trente ans à tous les théâtres, avec une inépuisable fécondité, des pièces dénuées d'observation et de style, dans lesquelles il montrait une incomparable adresse à brouiller et à démêler les fils d'une intrigue. Il eut le génie du savoir-faire. Uniquement préoccupé de divertir son monde, il fut le grand amuseur public jusqu'au moment où de nouvelles générations demandèrent à la comédie, non plus des marionnettes, mais des hommes, non plus la lueur factice de la rampe, mais le grand jour de la vie réelle.

CHAPITRE VI

L'HISTOIRE

Le romantisme opéra dans l'histoire une révolution non moins profonde que dans l'art théâtral; et, si la renaissance des études historiques coïncide avec l'avènement d'un nouveau drame, il ne faut pas voir là un pur hasard : comme le drame, c'est en sortant de l'abstraction monotone et raide que se renouvela l'histoire, en saisissant la réalité concrète dans tout le mouvement de son jeu et dans toute la variété de ses couleurs.

Durant notre époque classique, l'histoire avait été purement rationnelle. Les historiens effaçaient les traits particuliers, atténuaient les détails caractéristiques, ramenaient à je ne sais quelle uniformité décente et plate les figures les plus diversement significatives des siècles passés. C'est ainsi que nos anciens poèmes représentaient sans aucune distinction Alexandre et Charlemagne, que notre art du moyen âge donnait aux rois de l'antiquité profane ou sacrée la main de justice et les fleurs de lis. Au XVIIe siècle, le rationalisme cartésien vient fortifier encore cette tendance en réduisant l'homme à ce qu'il a de moins individuel. Au XVIIIe, Montesquieu signale l'influence des climats et celle des religions; mais il reste dans le domaine de l'analyse spéculative : c'est un critique, un philosophe, et non pas un

historien qui recompose le vivant tableau des anciens âges. A vrai dire, le XVIIIe siècle n'est guère plus sensible que les précédents aux diversités profondes et multiples qu'introduisent la race, le temps, le milieu, dans la vie individuelle ou collective. Il ramène instinctivement les faits, les mœurs et les personnages des temps passés à ceux du temps actuel : Sésostris lui apparaît comme un Louis XIV, Solon comme un Turgot. Le père Rapin veut que l'historien aille « chercher le vrai dans le fond des cœurs ». Quand l'histoire n'est pas la science toute sèche des faits et des dates, elle est un art de moraliste élégant et disert.

Il y avait d'ailleurs une incompatibilité naturelle entre le despotisme et la vérité historique. Au XVIIe siècle, Mézerai se vit réduire sa pension pour avoir inconsidérément parlé des impôts, et le grand roi ne pouvait lui pardonner de peindre Louis XI sous les traits d'un tyran. Le duc de Bourgogne, demandant un jour à l'abbé de Choisy comment il s'y prendrait pour dire que Charles VI était fou : « Monseigneur, je dirai qu'il était fou », répondit l'abbé, et il aimait à citer cette réponse comme le plus beau trait de sa vie. Au XVIIIe siècle, l'abbé de Saint-Pierre fut expulsé de l'Académie française, Fréret mis à la Bastille. Comment les historiens eussent-ils eu quelque liberté? Les poètes tragiques eux-mêmes n'abordaient l'histoire qu'en tremblant. Crébillon ayant commencé un *Cromwell* où il peignait en traits énergiques l'aversion des Anglais pour les Stuarts, reçut défense de continuer cette dangereuse tragédie. Au despotisme monarchique succéda plus tard le despotisme jacobin, puis celui de l'Empire. On a de Napoléon Ier une note impérieuse où, pour mieux « s'assurer de l'esprit dans lequel écriront les continuateurs de Velly », il leur trace d'avance le plan qu'ils devront suivre. La monarchie absolue avait eu ses historiographes, mais il ne pouvait y avoir d'historiens sans liberté politique.

Après la chute de l'Empire, l'inauguration d'un régime libéral favorisa le réveil des études historiques, vers lesquelles le romantisme naissant avait déjà poussé les esprits.

D'ailleurs, les commotions mêmes qui venaient soit de transformer notre état social, soit de bouleverser l'Europe, favorisèrent cette renaissance. « Ce sont, dit l'auteur des *Récits mérovingiens*, ce sont les événements jusque-là inouïs des cinquante dernières années qui nous ont appris à comprendre les révolutions du moyen âge, à voir le fond des choses sous la lettre des chroniques. » Et ailleurs : « Il n'est personne parmi nous, hommes du XIXe siècle, qui n'en sache plus que Velly ou Mably, plus que Voltaire lui-même, sur les rébellions et les conquêtes, le démembrement des empires, la chute et la restauration des dynasties, les révolutions démocratiques et les réactions en sens contraire. »

Entre tous les historiens qui ont illustré notre siècle, Augustin Thierry se rattache le plus directement au romantisme. Il est romantique par sa conception même de l'histoire, par le goût qu'il y porte du mouvement et du pittoresque, par son culte pour le passé, jusque par son admiration pieuse des monuments gothiques, encore si méprisés. Dès le début de ses études, il s'attache à effacer de son esprit tout ce qu'il a appris dans les livres modernes, et il « entre pour ainsi dire en rébellion contre ses maîtres ». C'est le *romantisme* historique qui s'insurge contre les formules de convention et le style uniformément pompeux de l'histoire classique. Les deux écrivains qui eurent le plus d'influence sur lui sont justement deux grands romantiques : Chateaubriand et Walter Scott. Il s'est représenté lui-même dans cette salle voûtée du collège de Blois, où il achevait alors ses classes, lisant à son pupitre, ou plutôt « dévorant les pages des *Martyrs* », éprouvant d'abord un charme vague et comme un éblouissement d'imagination, puis sentant peu à peu s'écrouler en lui toute son archéologie du moyen âge, saisi de plus en plus vivement à mesure que se déroule sous ses yeux le tableau de l'armée barbare « où l'on ne distinguait qu'une forêt de framées, des peaux de bêtes et des corps demi-nus », quittant enfin sa place,

lorsqu'il arrive au chant de guerre des Franks, pour marcher d'un bout à l'autre de la salle en répétant à haute voix : « Pharamond, Pharamond, nous avons combattu avec l'épée! » Et, après avoir trouvé dans Chateaubriand son premier initiateur, il eut dans Walter Scott un guide et un maître. « Mon admiration pour ce grand écrivain, a-t-il dit lui-même, était profonde; elle croissait à mesure que je confrontais dans mes études sa prodigieuse intelligence du passé avec la mesquine et terne érudition des historiens modernes les plus célèbres. Ce fut avec un transport d'enthousiasme que je saluai l'apparition du chef-d'œuvre d'*Ivanhoé.* » *Les Martyrs* et *Ivanhoé* : l'impression que produisirent sur lui ces deux ouvrages se retrouve toute vivante en ses deux chefs-d'œuvre, les *Récits des temps mérovingiens* et la *Conquête de l'Angleterre.*

Ce que faisaient les romantiques dans le domaine de la poésie, il le fit dans le domaine de l'histoire. Vers 1817, désireux de contribuer pour sa part au triomphe des opinions constitutionnelles, il s'était mis à chercher dans les livres des preuves et des arguments; mais il s'aperçut bientôt que l'histoire, en dehors des inductions qu'il en tirait pour le présent, lui plaisait en elle-même, comme tableau des âges passés. De 1817 à 1820, sa vocation se décida avec une force irrésistible. « Planter pour la France du XIXe siècle le drapeau de la réforme historique », telle était dès lors l'ambition du jeune historien. Réforme dans les études, réforme dans la manière d'écrire; guerre aux écrivains sans érudition qui n'ont pas su voir et aux écrivains sans imagination qui n'ont pas su rendre.

Il commença par indiquer dans ses *Lettres sur l'histoire de France* le sens de cette rénovation qui devait porter en même temps sur le fond et sur la forme, intimement liés l'un à l'autre. En remontant aux sources, l'historien retrouverait la vérité, une vérité tout ingénue, dont les préjugés, les conventions et les bienséances factices n'ont pas encore poli la rudesse ou fardé la candeur; il la retrouverait non pas seulement dans les dates et les faits matériels, mais

dans les mœurs, dans le costume, dans les passions contemporaines, dans tout ce qui peut la faire paraître à nos yeux avec toute la fraîcheur et l'animation de la vie. Il ferait de l'art en même temps que de la science; il serait dramatique à l'aide de matériaux fournis par une étude directe et sincère.

La méthode que conseillait Augustin Thierry, il fut le premier à la mettre en pratique. Ce qu'il veut dans la *Conquête de l'Angleterre*, c'est composer une sorte d'épopée où tout soit d'accord avec la vérité historique la plus scrupuleuse. Au mouvement épique des historiens grecs et romains il allie la couleur naïve des légendaires et la sévère raison des historiens modernes. Il s'est fait un style grave sans emphase oratoire, simple sans affectation d'archéologie. Il peint les hommes d'autrefois avec la physionomie de leur temps, mais en parlant lui-même la langue du sien. Il multiplie les détails jusqu'à épuiser les textes originaux, mais sans éparpiller le récit et briser l'unité d'ensemble. Il répudie et la forme philosophique du XVIIIe siècle, et la forme littéraire du XVIIe : ni dissertations hors de l'œuvre pour peindre les différentes époques, ni portraits détachés pour représenter les différents personnages. Avec lui, les hommes et les siècles eux-mêmes entrent en scène dans le récit. Il ne croit pas qu'un historien puisse d'abord bien raconter sans peindre et ensuite bien peindre sans raconter. Il peint tout en racontant, et sa narration même est une peinture.

Dans les *Récits mérovingiens*, ce qui l'a tenté, c'est de mettre en œuvre les faits locaux et les traits de mœurs que fournissait Grégoire de Tours. D'autres s'étaient déjà approprié le fond des choses; mais Augustin Thierry se préoccupe surtout de la forme, qu'il veut rendre plus nette et plus vivante. Les *Récits mérovingiens* sont une suite de tableaux. Manière de vivre des rois franks, existence orageuse des seigneurs et des évêques, intrigante turbulence des Gallo-Romains et brutale indiscipline des barbares, sorte de retour à la nature et insurrection des volontés

individuelles contre la loi sociale, voilà ce qui avait séduit l'auteur quand il conçut le sujet et le plan de son ouvrage, voilà ce qu'il cherche à peindre. Et, pour atteindre cette réalité expressive à laquelle il vise, il s'adresse non seulement aux chroniques, aux chartes, aux papiers d'État, mais encore aux légendes, dans lesquelles l'altération des faits ne nuit pas à la vérité des tableaux, et même aux poésies contemporaines, d'où il tire sans scrupule des traits de couleur locale. De là, le mouvement, l'animation, la vivacité saisissante de ces récits; de là, le vigoureux relief de ces personnages que rend à la vie l'art du narrateur et du peintre servi par une sagace érudition.

Son imagination et sa sensibilité font d'Augustin Thierry comme le contemporain des aïeux. Il s'associe intimement à leurs joies et à leurs tristesses. « Toutes les fois, dit-il, qu'un personnage ou un événement me présentait un peu de vie ou de couleur locale, je ressentais une émotion involontaire. » Pendant que sa main feuillette les pages des chroniqueurs, il n'a aucune conscience de ce qui se passe à ses côtés, il ne voit que les apparitions évoquées en lui par sa lecture. Promenant sa pensée à travers ces milliers de faits épars dans des centaines de volumes, il ressemble au voyageur passionné devant lequel s'ouvre enfin le pays qu'il a longtemps souhaité de voir et que lui ont si souvent montré ses rêves. Autour de lui s'amoncellent les documents couverts de poussière. Il y retrouve, ensevelie depuis tant de siècles, la vraie histoire nationale, celle où l'on sent battre le cœur des peuples. Ici, c'est la civilisation gallo-romaine réagissant contre la barbarie franke, avec le contraste des mœurs, le conflit des races, la mêlée des passions qui se heurtent. Là, ce sont les Bretons, chantant sur leur harpe l'éternelle attente du retour d'Arthur; les Normands, mesurant la terre au cordeau pour en faire le partage ou comptant par têtes les familles comme un bétail; les Saxons, regardant d'un œil sombre l'étranger s'asseoir en maître à leur foyer, ou se réfugiant au fond des bois pour y vivre comme les loups. Augustin Thierry a le premier

introduit dans l'histoire cette vue supérieure des races, qui était réservée à une si haute fortune. Toutes ses prédilections sont pour le vaincu, pour l'opprimé ; c'est le peuple conquis qu'il veut retrouver en racontant la conquête. Il a le sens divinateur de la sympathie, l'intelligence de l'âme, la faculté d'être ému, de se représenter non pas seulement les formes et les couleurs, mais aussi les passions. A l'imagination des yeux il associe celle du cœur. D'autres pousseront l'analyse plus avant: mais l'initiative vient de lui. Il a donné le branle. Il a fait de la composition historique une œuvre d'art et de science dans laquelle l'exactitude matérielle est un moyen d'atteindre la vérité morale en donnant aux événements leur signification, leur caractère pittoresque, leur vie enfin, cette vie animée et dramatique qui ne doit jamais manquer au spectacle des choses humaines.

Uniquement soucieux de raconter les événements dans leur succession naturelle en se dérobant lui-même derrière eux, Barante est par excellence le représentant de la méthode narrative. L'histoire, comme un sophiste docile, s'est prêtée à toute démonstration ; il veut laisser les faits parler d'eux-mêmes au lecteur. Ce qu'il a de mieux à faire, c'est de reproduire nos vieilles chroniques avec leur saveur naïve, en les complétant les unes par les autres, en y rectifiant les erreurs de faits ou de dates, en y portant l'ordre et la clarté. Il détache de nos annales une des époques les plus fécondes en événements et en résultats, et qui est aussi une des plus riches en chroniqueurs. Il choisit pour sujet les progrès et la chute de la maison de Bourgogne, et donne ainsi à sa narration une unité qu'elle n'aurait pas eue à titre d'histoire générale. Il prétend lutter d'attrait avec le genre de Walter Scott; il veut unir dans son ouvrage à tout le profit de l'histoire tout l'intérêt du roman historique. On lui reproche son abstention, cette impersonnalité même dont il se pique, un effacement de soi par trop scrupuleux qui semble exclure tout jugement moral. Répondons avec lui-même que l'historien, quand il présente les faits claire-

ment et les dispose dans un ordre convenable, suggère aux lecteurs les réflexions dont il a voulu s'abstenir. Barante proteste qu'il n'est point resté indifférent « à la grande question qui occupe et absorbe tous les esprits », celle du pouvoir et de la liberté, ou, pour mieux parler, de la force et de la justice. De fait, s'il semble n'avoir d'autre but que d'exposer les événements, aucune dissertation ne ferait comprendre mieux que son récit le besoin qu'avait la France d'un régime plus équitable et d'institutions moins oppressives. Peut-être ne transposerait-on pas sans péril à d'autres exemples la variété nouvelle que Barante introduisait dans l'histoire ; mais nous pouvons conclure avec Sainte-Beuve qu'il en a su rendre l'exception heureuse et piquante.

Tandis que l'école pittoresque se prend de préférence aux mœurs, aux passions, aux circonstances distinctives, aux détails caractéristiques qui peuvent illustrer la narration, les historiens de l'école philosophique se proposent, non plus de raconter et de peindre, mais de rechercher les lois du monde moral auxquelles se rattachent les événements historiques. Ils commencent sans doute par étudier les faits ; mais ce n'est là pour eux qu'un travail préparatoire, et leur véritable fonction consiste à grouper ces faits, à les ordonner selon les vues de la raison humaine, à rétablir dans ses grandes lignes le plan général d'après lequel ils se sont déroulés.

Bien des écrivains antérieurs avaient, eux aussi, demandé aux événements des leçons de morale et de politique. Mais ils portaient dans l'histoire leurs préjugés et leur parti pris ; ils violentaient les documents pour les accommoder à des thèses préconçues ; ils n'avaient pas cette largeur impartiale et ce désintéressement de l'esprit sans lesquels il n'y a point de véritable historien. Ce qui leur manquait encore pour pénétrer dans l'intelligence du passé, c'est le goût et le sens des origines, qui sont l'âme de la science historique. Voltaire exprime l'opinion de son temps quand il dit que

l'histoire des premiers siècles de l'ère moderne « ne mérite pas plus d'être écrite que celle des ours et des loups ». Cette aversion pour les âges barbares, ce dédain des classiques pour tout ce qui ne cadrait pas avec la politesse élégante de leur civilisation, retarda jusqu'à notre siècle la renaissance des études historiques, qui, pour être féconde, devait s'attacher tout d'abord à débrouiller nos antiquités. Plus libres d'esprit et moins dégoûtés que leurs devanciers, éclairés d'ailleurs par les grandes mutations dont ils avaient été les témoins, nos historiens retrouvent la tradition de ces époques confuses dans lesquelles on ne voyait avant eux que ténèbres impénétrables ou rebutante barbarie, et c'est ainsi que l'école philosophique de notre temps inaugure une conception de l'histoire plus libérale parce qu'elle est moins asservie aux systèmes, plus solide parce qu'elle repose sur l'étude approfondie des documents, plus pénétrante parce qu'elle juge les révolutions antiques à la lumière des révolutions modernes.

Cette école a pour chef Guizot, qui partage avec Augustin Thierry la gloire d'avoir renouvelé les études historiques. L'un était un peintre, l'autre un penseur et un politique. Guizot cherche d'abord un fil conducteur dans le labyrinthe des faits : il veut ramener l'histoire de la civilisation en France et en Europe à certains éléments constitutifs dont il suivra la marche parallèle à travers les âges. Ces éléments sont au nombre de quatre : l'Église, la royauté, la noblesse, les communes. Il y rattache tous les phénomènes historiques dans leur infinie diversité. Les quatre facteurs primitifs rendent raison de tout. De leurs groupements ou de leurs conflits respectifs dérive notre histoire. Le progrès consiste dans leur évolution continue et pour ainsi dire fatale, et le meilleur régime social est celui qui parvient à les équilibrer.

C'est du haut de sa raison que Guizot considère l'histoire. Il en voit se dérouler devant lui l'ordre harmonieux dans lequel viennent se fondre les irrégularites de détail et les apparentes dissonances. Son esprit méditatif et géné-

ralisateur considère les faits non en eux-mêmes, dans leur contingence passagère, mais comme l'expression de lois constantes qui seules peuvent en donner le sens. Il les ramène aux idées; il en saisit la teneur, l'enchaînement régulier et systématique. De ce réseau enchevêtré il fait comme un solide tissu de déductions rationnelles. Il règle le désordre, il discipline les masses tumultueuses des événements qui marchent sous ses yeux avec une docile assurance dans les routes que sa ferme sagacité leur assigne. Hasard, imprévu des choses, caprices des hommes, rien n'altère ces lignes fondamentales que la haute raison de l'historien a tracées et dont sa profonde analyse vérifie infailliblement la justesse.

Les généralisations de Guizot s'appuient sur une science aussi sûre qu'étendue. Mais il a cherché ses principes plutôt au-dessus qu'au dedans des faits. C'est la méthode elle-même qui prête aux critiques. Une histoire systématique ne peut manquer d'être fausse. Si vaste et si sagace qu'on suppose l'érudition de l'historien, quelque prudence qu'il observe dans le passage des faits aux lois, toute construction rationnelle est condamnée d'avance à n'atteindre qu'une portion de la vérité. Les formules générales ne peuvent jamais comprendre tous les phénomènes particuliers sur lesquels on veut leur donner prise. Si l'histoire est une science, elle ne saurait l'être comme la géométrie : elle a pour domaine un monde dans lequel interviennent les volontés particulières, les passions individuelles, tous les égarements de l'homme et toutes les incartades de la destinée. Qui peut se vanter d'avoir trouvé la ligne idéale au delà comme en deçà de laquelle il n'y a plus que déviation? Dans l'œuvre de Guizot, bien des parties sont vraiment définitives. Louons-le d'avoir si fortement appliqué sa faculté généralisatrice à tirer l'histoire du champ des hasards et des doutes pour lui donner une assiette solide, mais défions-nous pourtant de ce plan trop simple qu'il impose à l'immense complexité des faits, et dont les traits symétriques forment comme des mailles par où passe tout

ce que les choses humaines renferment d'accidentel et d'extravagant. On est si enclin à proclamer nécessaire ce qui arrive, impossible ce qui n'aboutit pas, et, par cela même qu'une chose s'est faite de telle manière, à déclarer qu'il fallait que cette chose se fît et qu'elle ne pouvait se faire autrement !

Guizot porte jusque dans ses récits les mêmes préoccupations. L'*Histoire de la Révolution d'Angleterre* est conçue comme une thèse de mécanique sociale. Ce qu'il veut, c'est rechercher « quelles causes ont donné à la monarchie anglaise le solide succès que la France et l'Europe poursuivent encore ». Il ne faut lui demander ni de vives peintures, ni des scènes animées. Étranger à toute curiosité comme à toute passion, il supprime l'élément décoratif et dramatique de l'histoire. Loin de développer les événements, il met tout son art à les condenser ; il en fait non pas des tableaux qui parlent à l'œil, mais des résumés systématiques qui les subordonnent à quelque théorie rationnelle. Content de les dominer, il ne s'y mêle point, il les regarde passer au-dessous de lui. Il ne raconte pas, il dogmatise. C'est un philosophe et un homme d'État qui cherche, non des spectacles, mais des leçons.

La conception que Guizot s'est faite de l'histoire indiquerait assez d'elle-même quel est le caractère de son style. Il écrit avec force, avec grandeur, sans éclat. S'il manque de chaleur, c'est qu'il considère les événements avec la sérénité d'un juge; s'il manque de mouvement, c'est qu'il s'attache, non pas à rendre le tumulte des choses humaines, mais à les fixer dans un ordre immuable et définitif; s'il manque de coloris, c'est qu'il fait de l'histoire un enchaînement d'idées et non une succession de scènes. Les idées lui fournissent, non des couleurs, mais des lignes, un dessin ferme, un peu raide, où nous retrouvons, non pas le mobile tableau des faits, mais la raison grave et hautaine de l'historien qui les régente. Les idées ne se peignent pas ; Guizot les grave d'un trait sévère. Sa diction est terne, abstraite, monotone; il répand sur tout je ne sais quelle teinte gri-

sâtre. Il n'a, comme écrivain, pas plus que dans sa conception de l'histoire, ni le goût ni l'intelligence des formes extérieures. Mais, si Guizot n'est rien moins qu'un artiste, nous retrouvons dans son style toutes les qualités du philosophe, une puissante rectitude, une élévation sans défaillance, une imposante autorité. C'est le style d'un calviniste et d'un doctrinaire, d'un historien qui a toujours fait prévaloir la théorie sur les faits, et assujetti le mouvant spectacle des phénomènes particuliers à l'austère fixité des lois générales par lesquelles il prétend en rendre compte.

Mignet est de la même école que Guizot. A ses yeux, l'histoire procède « moins par des récits qui plaisent ou par des peintures qui émeuvent que par des recherches approfondies qui pénètrent les causes cachées des événements au moyen de considérations qui en font saisir l'enchaînement et la portée ». Dès son premier grand ouvrage, se révèle la maturité précoce d'un esprit tourné vers ce que l'histoire offre de plus substantiel à la raison. Il prend tout d'abord pour sujet une époque presque contemporaine, notre Révolution, si confuse déjà par elle-même, si grosse encore d'orages, et dont il était à craindre que les rancunes toujours vivaces, les fanatismes toujours menaçants, ne troublassent encore la vue du jeune historien. Le premier, il débrouille cette mêlée obscure, il organise ce chaos. L'*Histoire de la Révolution* révèle déjà ses qualités caractéristiques, et surtout l'art d'éclairer les faits en les groupant, d'en tirer les hautes leçons qu'ils renferment, d'en condenser le sens en formules décisives. On trouve plus de couleur et de chaleur chez d'autres historiens, mais chez aucun plus de clarté.

Les *Négociations relatives à la succession d'Espagne* n'eussent été en d'autres mains qu'un recueil de papiers inédits. Cet esprit amoureux d'ordre, et qui a la faculté d' « embrasser les vastes ensembles », fait avec des pièces d'archives, en les reliant les unes aux autres par de lumineux exposés, le plus grand monument de la politique française

sous Louis XIV, une histoire magistrale où l'art double la valeur des documents qu'il met en œuvre. Élu secrétaire perpétuel par l'Académie des sciences morales, il trouve un nouvel emploi de son talent dans les éloges des académiciens. Il élève ces notices à la hauteur de l'histoire ; il « rattache les événements publics à des biographies particulières », il « montre le mouvement général des idées dans les œuvres de ceux qui ont contribué à leur développement ».

Les ouvrages proprement historiques qu'il composa dans la seconde moitié de sa carrière marquent une phase nouvelle. Aux précis élégants et sagaces, mais un peu serrés dans leur forte et sobre continuité, aux travaux où les documents alternent avec les récits, qui doivent soit en remplir les intervalles, soit en éclaircir le sens, succèdent des compositions historiques de large ordonnance et d'ample développement dans lesquelles l'auteur s'assimile toute la substance des textes sans interrompre sa narration pour nous les montrer. Mignet y unit l'intérêt dramatique du récit à la hauteur des vues et à la portée des jugements; il concilie le talent de raconter les faits avec l'aptitude à en dégager les lois. Tout en restant idéaliste de méthode comme il l'était naturellement d'esprit, il maintient l'histoire sur son terrain solide, il se premunit contre le danger de l'idéalisme transcendant en choisissant toujours ses grands sujets non dans le domaine de la théorie, mais dans celui de la réalité concrète et vivante.

On lui a reproché d'être fataliste. C'est là l'écueil de l'histoire philosophique, portée par son esprit même à enchaîner les faits avec tant de rigueur qu'ils semblent s'engendrer fatalement les uns les autres. Les premiers ouvrages de Mignet, notamment son *Histoire de la Révolution,* donnaient prise à cette critique. Lui-même disait : « Ce sont moins les hommes qui ont mené les choses que les choses qui ont mené les hommes. » Mais il n'en réservait pas moins à la volonté humaine une part qu'il fit de plus en plus grande. Sa philosophie générale consiste justement dans une conciliation du libre arbitre avec « l'action des

lois de l'humanité vers des fins supérieures ». A ses yeux, le « système » de l'histoire est nécessaire parce qu'il est providentiel; mais, si la Providence imprime à l'humanité la direction suprême que ne sauraient modifier des mobiles particuliers, il y a place, entre les grandes lignes que détermine cette direction, pour l'ingérence des volontés individuelles, pour ce que nous appelons le hasard. L'inflexibilité du plan d'ensemble laisse leur libre jeu à nos passions et à nos intérêts, que dominent de haut les infaillibles desseins de la sagesse divine.

La composition historique telle que l'entend Mignet est moins une science qu'un art, ou, pour mieux dire, c'est un art qui suppose une science. Artiste par son talent de rapprocher et d'éclairer les faits, il l'est aussi par son style, dont la savante architecture semble calquée sur ce qu'il appelle la « partie fixe » de l'histoire. Il n'a pas pensé que l'intérêt des événements ou la portée des réflexions dispensât l'historien du souci de la forme. Il cherchait à saisir en même temps par le style cette vérité idéale que poursuivait sa haute et ferme pensée. S'il pèche, c'est par excès d'art; il est maître de sa diction, mais on sent qu'il la maîtrise. Rien de lâche ni d'épars; aucune phrase qu'il n'ait savamment équilibrée, aucune expression qu'il n'ait à dessein choisie. Mignet discipline les mots comme il ordonne les faits. L'écrivain chez lui, aussi bien que le moraliste, livre le moins possible au hasard. Ne cherchons pas dans son œuvre la facilité courante, l'agrément des négligences heureuses, un charme de spontanéité ou d'imprévu qu'il serait injuste de demander à cet esprit essentiellement appliqué et dogmatique. Admirons plutôt son éloquence mâle et nourrie, qui allie la grâce à la force, l'élégance à la gravité, la concision à la plénitude.

Si Mignet subordonne le matériel de l'histoire à la vérité morale et la mobilité des détails à la rectitude de l'ensemble, Thiers poursuit au contraire la reproduction exacte de la réalité jusque dans ses traits les plus minutieux et dans ses

plus variables circonstances. Ce n'est ni un peintre ni un philosophe; c'est un « rapporteur » admirablement informé, dont l'esprit curieux et net s'intéresse à tout et se tient au courant de tout. Mignet avait raconté la Révolution en deux volumes, sans autre visée que l'interprétation rationnelle et psychologique des faits; Thiers fait entrer dans son immense ouvrage toute la partie positive de l'histoire avec une abondance et une précision qui tient du fac-similé. A ses yeux, cette partie mérite plus l'attention des esprits sérieux que le côté dramatique. « Je n'ai pas craint, dit-il lui-même, de donner jusqu'au prix du pain, du savon et de la chandelle... J'ai cru que c'était un essai à faire que celui de la vérité complète. » Cette multiplicité de détails qu'il juge nécessaire à l'exactitude historique se concilie d'ailleurs chez lui avec une ordonnance à la fois simple et imposante. L'infinie variété des objets qu'il embrasse semble concourir d'elle-même à l'unité d'un ensemble qui se déroule avec autant d'aisance que de grandeur. Comme rien n'embarrasse son universelle compétence, rien n'altère non plus la netteté de son dessin et ne trouble le courant de son style.

Parmi toutes les facultés de l'historien, celle qu'il apprécie au plus haut degré, c'est l'intelligence. L'intelligence (et il prend le mot dans son sens vulgaire) est à ses yeux le vrai génie de l'histoire. Elle entre dans les secrets des finances, de la guerre, de la diplomatie; elle fait toucher du doigt au lecteur les ressorts les plus cachés, les plus imperceptibles rouages du mécanisme administratif, politique et social. Elle va toujours droit au fait, à la notion précise, au détail circonstancié. Qu'est-ce, par exemple, que la louange ou le blâme pour les grandes opérations militaires, quand ils n'ont pas été précédés d'un exposé pratique? De vaines et puériles déclamations. Si Thiers s'extasie sur le passage des Alpes, ce n'est qu'après avoir calculé le nombre des lieues, mesuré l'épaisseur des neiges et la hauteur des montagnes, compté les pièces d'artillerie, les voitures de munitions, les fourgons de vivres. Il a étudié la guerre avec le général Foy et Jomini, la diplomatie avec Talleyrand, la finance avec le baron Louis.

la politique un peu partout. Il ne considère même pas l'histoire comme un genre littéraire ; si elle atteint la beauté d'art, ce doit être sans l'aveu de l'historien, c'est par le seul effet de la vérité reproduite avec une lucide exactitude.

L'intelligence n'est pas seulement préférable à toutes les autres qualités, mais encore elle les amène à sa suite. Avec elle on démêle le vrai du faux, on saisit le caractère des hommes et du temps, on donne à chaque chose sa véritable proportion, on trouve l'ordre le plus naturel et par suite le plus beau, on saisit même ce pittoresque, le seul approprié à l'histoire, qui naît spontanément d'une observation fidèle et profonde des événements et des personnages.

Tout saisir pour tout expliquer, tel est l'idéal de Thiers. Le besoin de comprendre est si fort chez lui qu'il ne laisse presque jamais place au devoir de juger. C'est une faiblesse de son œuvre que cette neutralité morale, que cette inertie d'une conscience qui se laisse emporter au courant des faits accomplis. Il manque dans Thiers certaines protestations nécessaires. On est si près d'absoudre ce que l'on a si bien compris, ce que l'on explique si bien!

« N'ayez qu'un souci, disait-il, celui d'être exact. Étudiez bien, puis appliquez-vous à rendre scrupuleusement. Allez, allez toujours comme le monde; ne songez qu'à être vrai, et vous aurez été ce que sont les choses elles-mêmes, intéressant, dramatique, varié, instructif, pittoresque. » Le moindre artifice lui répugne, la moindre prétention de l'historien le révolte. A ses yeux, la qualité essentielle du style, c'est de ne jamais être aperçu ni senti : le style n'a d'autre but que de montrer les choses. Il n'y a guère chez lui de pages à détacher. Point de portraits complaisamment tracés, point de tableaux prestigieux, aucun morceau savamment poussé à l'effet. Il ne vise pas à se faire admirer. Il n'appuie pas, il ne s'applique pas, il ne cherche ni le relief ni la couleur. Son récit a la fluidité et la transparence de l'eau pure. Il écrivait à Sainte-Beuve : « C'est une immense impertinence de prétendre occuper si longuement les autres de soi, c'est-à-dire de son syle ». Ce

dédain de l'art qui ne s'emploie pas uniquement à soutenir le naturel, explique les défauts de sa manière d'écrire. L'aisance, chez lui, est souvent lâche; il y a dans son style trop de laisser-aller. Sa négligence va parfois jusqu'à l'incorrection. Nulle part on n'a l'impression d'une forme définitive. « Je suis convaincu, a-t-il dit, que les plus beaux vers, les plus travaillés, ne coûtent pas plus de peine qu'une modeste phrase de récit. » On ne sent aucune peine chez lui, et ce n'est certes pas un reproche à lui adresser; mais trop de défauts nous font douter qu'il en ait pris. Nous voudrions qu'il eût effacé bien des redites, corrigé bien des négligences, élagué bien des longueurs, qu'il eût donné à l'expression plus de fixité, plus d'accent, plus de trempe. Ses défauts sont d'ailleurs liés à de telles qualités de libre mouvement et de naturel, de souplesse, de simplicité transparente, qu'ils se fondent pour ainsi dire et disparaissent dans le courant large et continu du récit. A considérer l'histoire comme une œuvre d'exposition pratique, qui, procédant de la seule intelligence, s'adresse de même à l'intelligence seule, nul doute qu'il n'en ait rempli la perfection. Sa manière d'écrire elle-même, sauf quelques taches légères, devient alors le modèle du genre historique, et l'on peut dire de lui que c'est un grand écrivain qui n'a pas de style.

De Thiers à Michelet, il y a la différence d'un praticien à un poète, d'un esprit qui a besoin de tout comprendre à un cœur fait pour tout sentir. L'un se représente avec une clarté merveilleuse des faits, des opérations, toute la partie active et technique de l'histoire; l'autre se figure avec une extraordinaire vivacité l'âme des hommes et celle des siècles

Ce qui caractérise avant tout Michelet, c'est l'imagination. L'histoire, pour lui, ne fut de plus en plus qu'une évocation magique des âges passés. Sous ce poète, il y a un érudit : il a tout lu, tout déchiffré; travailleur infatigable, il puise toujours aux sources, et nul n'est moins disposé que lui à méconnaître la valeur des documents ou

à amoindrir celle des faits. Mais ces faits et ces documents se transforment dans son esprit en images expressives et colorées, en éblouissantes apparitions. D'autres procèdent par une patiente analyse, entrent peu à peu dans l'intelligence des choses et des hommes, n'embrassent un ensemble que par la patiente juxtaposition des parties qui le constituent : Michelet a le génie de l'intuition ; il voit à plein et d'un seul coup d'œil, comme à la lueur d'un éclair, tout un personnage, tout un peuple, toute une époque historique.

Sa vocation fut précoce. Il en avait déjà le sentiment intime lorsque, « dans ce Musée des monuments français, si malheureusement détruit », il recevait ce que lui-même appelle « la vive impression de l'histoire ». « Je remplissais, dit-il, ces tombeaux de mon imagination, je sentais ces morts à travers les marbres, et ce n'était pas sans terreur que j'entrais sous les voûtes où dormaient Dagobert, Chilpéric et Frédégonde. » Il y avait en germe dans cet enfant nerveux et halluciné le futur visionnaire qui fit de l'histoire une résurrection. Aucun artiste (c'est un nom qu'il aimait à se donner) n'a eu au même degré le sentiment de la vie, non pas seulement de la vie individuelle, mais aussi d'une vie collective que son goût des personnifications symboliques prête aux races, aux siècles, aux grandes idées de progrès, de justice, d'amour fraternel. Chez d'autres l'imagination est plus volontaire et plus impérieuse ; chez aucun elle n'est aussi souple, aussi spontanée. Imaginer, c'est pour ainsi dire la fonction normale de son esprit. Il ne saisit bien les idées qu'en les convertissant en images, ou plutôt c'est sous la forme d'images qu'elles entrent dans son cerveau. Les symboles qu'il conçoit sont, non pas de froides entités, mais de vrais personnages dont il se représente avec une vivacité prestigieuse soit les formes concrètes, soit les instincts et les sentiments. Il doit à son imagination le don de voir et de faire voir ; il lui doit la faculté de revêtir tour à tour les personnalités et les existences les plus diverses.

Cette imagination n'est pas en effet celle d'un artiste

uniquement captivé par le spectacle du monde et n'y trouvant qu'une jouissance pour ses yeux. Elle vient du cœur; elle est profondément imbue d'une tendresse et d'une pitié toujours prêtes à s'émouvoir. Michelet ne vit que par le sentiment. Si son esprit « entre dans toutes les doctrines », c'est que son âme « se passionne pour toutes les affections ». Il a le génie de la sympathie. L'intelligence chez lui est comme une forme de la sensibilité. Il saisit les choses par l'amour. Il ne comprend qu'à force d'aimer. Dès son enfance comprimée et souffreteuse, il sent une irrésistible ardeur de dévouement qui le porte de préférence vers les faibles et les déshérités de la terre. Toute sa philosophie politique se ramène à une immense charité. En lui bat le cœur des foules obscures. Il voit, il sent dans le « Peuple » une multitude de frères sur laquelle il se penche pour recueillir leurs espérances, leurs rêves, leurs appels, leurs sublimes explosions de patriotisme, leurs indomptables élans vers la justice idéale. Incapable de se contenir, il vibre au moindre souffle. Les misères des autres le font gémir, leurs joies dilatent son âme, leurs enthousiasmes le transportent et l'exaltent. A travers le cours des âges, il n'est aucune époque dont Michelet ne se soit fait le contemporain. Nul n'a exprimé ni avec une aussi délicate piété les émotions mystiques du moyen âge, ni avec une ferveur aussi communicative les bouillonnements et les délires de l'époque révolutionnaire. Il s'identifie d'instinct avec tout ce que l'humanité lui offre de grand, de pur, de noblement inspiré; catholique avec saint Bernard, il devient protestant avec Luther; après avoir canonisé Jeanne d'Arc, il fait l'apothéose de Danton.

Michelet est le plus passionné des historiens. Il a le ton du pamphlet et celui du dithyrambe, l'ironie stridente et la tendre pitié, les hymnes d'enthousiasme et les cris de colère Il n'assiste pas en spectateur au drame de l'histoire : il monte lui-même sur le théâtre; il se mêle aux acteurs, intervient dans leur jeu, les apostrophe, anime toute la scène de son exaltation frémissante Les premières

fois qu'il improvisa ses leçons au Collège de France : « Je suis sûr de ne pas rester court, disait-il, parce que ce que je raconte, c'est moi! » Il se raconte lui-même d'un bout à l'autre de son œuvre. Il se met tout entier dans l'histoire avec ses ardeurs, ses transports, ses extases. Il s'y confesse tantôt aux lecteurs, tantôt aux personnages eux-mêmes. Toujours sincère, il ne saurait être impartial. L'impartialité ne peut se concilier avec la tension incessante de ses nerfs, avec l'acuité maladive de ses impressions. Il n'y voit qu'un signe d'indifférence et comme l'abdication de soi-même

Le plus original, le plus personnel des écrivains, c'est le moins régulier aussi et le moins classique. Point de périodes chez lui. Sa phrase se brise à tout moment, bouillonne, sursaute, écume. Il violente la syntaxe, il la viole parfois. Il multiplie les inversions, les ellipses, les métaphores. La langue a beau regimber, se cabrer, demander grâce à ce furieux cavalier; toute haletante, il la presse encore, il redouble les coups d'éperon. Pour Michelet, le style ne fait qu'un avec l'idée ou plutôt avec le sentiment; style sans règle, sans mesure, impatient, tendu, fiévreux, dont les perpétuels soubresauts cahotent notre attention et détraquent notre jugement. C'est le style d'une imagination toujours en branle, d'une sensibilité toujours vibrante. Il nous surmène par la violence même des effets, il ébranle en nous la machine nerveuse, il force la sensation. Ne lui demandons pas une composition méthodique, pas même un récit continu. L'émotion qu'il ne peut maîtriser jaillit çà et là en apostrophes, en cris d'enthousiasme, en anathèmes. Il procède par impétueuses saillies. Dans son *Histoire de France*, parvenu au XVI[e] siècle, il saute brusquement jusqu'à la Révolution, sous prétexte qu'elle renferme le secret des âges antérieurs : ce qu'il a fait là en grand, c'est ce qu'il fait en petit à chaque page de son œuvre. Sa narration est sans teneur; elle avance par saccades, elle a pour fil une ligne brisée. Ce qui chez d'autres s'appelle le mouvement devient chez lui de l'agitation, je ne sais

quelle inquiétude trépidante, quel sautillement convulsif. Le courant de son histoire n'a pas de lit. Elle ne raconte pas, elle n'expose pas, elle n'ordonne pas; c'est une causerie lyrique qui ne saurait s'astreindre à aucune méthode, qui bouleverse l'ordre des événements, qui heurte les siècles les uns contre les autres, qui a pour loi non pas la suite naturelle des faits ou la liaison logique des idées, mais l'association instinctive et brusque des sentiments.

Faisant de l'histoire une œuvre toute subjective, Michelet y cède aux caprices, aux lubies, aux enfantillages de son humeur mobile et fantasque; il y introduit non seulement de hasardeuses hypothèses, mais encore des curiosités indiscrètes, des familiarités malséantes, des personnalités déplacées. Plus il va, plus cette tendance se marque. Il expliquera les plus grands événements par des causes insignifiantes, il multipliera ses emprunts à des sciences suspectes, il quêtera les anecdotes scandaleuses dans tous les dessous et les envers des chroniques, il déconcertera son lecteur par les rapprochements les plus inattendus et parfois les plus bizarres; aux lignes sévères de l'histoire il croisera les mille arabesques de sa fantaisie. Mais cet historien auquel nous devons souvent refuser notre créance, est toujours, même dans sa manière la plus contestable, un magicien qui nous enchante. S'il donne aux illusions de son esprit un dangereux prestige, il atteint aussi d'un seul bond, il embrasse d'un seul coup d'œil, des vérités sur lesquelles la plus sagace analyse n'aurait pas de prise. Quelques mots d'un personnage, un geste, un trait de physionomie, suffisent à le lui montrer en plein; la figure surgit tout entière et comme d'un jet dans son cerveau. Il supplée aux lacunes de la science par la divination. Il n'enseigne pas l'histoire, il la révèle. S'il y a en lui du « thaumaturge », il y a aussi du voyant et presque du prophète. Son œuvre est parfois un rêve, souvent une vision, toujours un poème. Partout où l'imagination de l'artiste n'y égare pas la science de l'historien, elle la vivifie, elle la féconde, elle lui met des ailes aux pieds et un flambeau dans la main.

CHAPITRE VII

LA CRITIQUE

Le XIXe siècle renouvela la critique en la faisant rentrer dans l'histoire. Elle devint une interprétation des ouvrages littéraires, considérés comme le tableau le plus fidèle et le plus expressif de la société qui les a vus naître. Jusqu'à notre époque, la critique avait consisté à appliquer des lois universelles, qui régissaient de haut toute production de l'esprit, et des formules spéciales, qui fixaient le caractère de chaque genre. Elle rendait des sentences. Elle envisageait les œuvres indépendamment de toute relation avec le temps et le milieu. Elle les isolait des circonstances particulières et des conditions locales pour les examiner en elles-mêmes sans autre terme de comparaison que son idéal abstrait. Entre l'écrivain et l'écrit elle ne saisissait aucune liaison nécessaire. Elle était purement dogmatique et spéculative; elle n'avait d'autre instrument que la raison générale et abstraite servie par un goût plus ou moins délicat, mais uniquement appliqué à saisir des qualités et des défauts comme la raison l'était à confirmer des règles.

Un grand débat littéraire, la querelle des anciens et des modernes, remplit presque toute notre période classique. Ce débat aurait dû, semble-t-il, introduire l'histoire dans la critique. Mais aucun des deux partis n'a le sentiment des diversi-

tés ethniques ou climatériques qui modifient l'esprit humain. Ils ne saisissent ni les influences sociales qui marquent toute œuvre d'art de leur empreinte, ni les conditions individuelles qui expliquent l'auteur par l'homme. Les « anciens » ne défendent pas Homère comme le représentant d'une civilisation primitive qu'il a peinte dans la naïveté de ses mœurs : ils s'évertuent à montrer que la diction homérique est toujours noble. Quant aux modernes, c'est par le même contresens historique qu'ils reprochent au poète grec ses « grossièretés » rebutantes. De quoi l'accusent-ils au fond ? De ne pas connaître l'élégance de mœurs et la politesse de langage qui règnent à la cour de Louis XIV. Anciens et modernes sont impuissants à sortir de leur siècle : il leur manque, aux uns comme aux autres, l'intelligence et le sentiment de l'histoire. Les uns empruntent tous leurs arguments à la critique de goût et de diction ; la grande raison des autres, c'est que la nature est toujours la même, comme s'ils pouvaient détacher l'œuvre littéraire du sol sur lequel elle est née, en couper les racines, n'y voir que le produit d'une force abstraite dont aucune contingence ne diversifie les effets.

Le classicisme ne connaît et ne veut connaître que lui-même. Il fait commencer notre poésie à Malherbe et notre prose à Balzac. Il a en aversion tout ce qui n'est pas conforme à son idéal de noble harmonie et de raison éloquente. Il considère comme manquement au goût tout ce qui choque son goût particulier, il traite d'inconvenant tout ce qui n'agrée pas à ses propres convenances. Ne lui demandez point de regarder autour de lui : il n'y trouverait que désordre et irrégularité choquante. C'est aux autres littératures d'imiter la sienne. Il les ignore, il en fuit la dangereuse contagion. Il se suffit à lui-même, et ses chefs-d'œuvre sont là qui brillent pour tout le monde.

C'est seulement vers le début de notre siècle, sous l'influence du romantisme naissant, que la critique fut renouvelée. Elle s'ouvrit à l'histoire, accueillit les rapprochements et les comparaisons, se fit large, tolérante, sympathique à

toute tentative qui pût rajeunir notre littérature épuisée. Pendant que les praticiens officiels de l'époque impériale se cantonnaient dans les étroites formules d'un classicisme toujours plus borné, les deux grands écrivains qui président à la renaissance littéraire ouvraient dès lors une voie toute nouvelle, soit en substituant à la mesquine application des règles le sentiment généreux et la libérale intelligence d'une beauté qui peut revêtir les aspects les plus divers, soit en considérant la littérature non plus seulement dans sa forme extérieure, mais aussi dans ses relations avec l'état social dont elle est l'image.

Si Chateaubriand vivifia la critique par sa sensibilité d'imagination, Mme de Staël, par son esprit actif, ouvert, indépendant, en recula de toute part les étroites limites. L'auteur de *la Littérature* fut, nous l'avons dit, la véritable initiatrice de notre méthode historique et comparative. Ce qu'elle veut montrer dans cet ouvrage, c'est « le rapport qui existe entre l'art et les institutions sociales de chaque siècle et de chaque pays », et elle ajoute avec raison que « le travail n'a encore été fait dans aucun livre connu ». Il eût fallu, pour remplir un aussi vaste programme, des études plus étendues et plus fortes; mais ce programme même n'en était pas moins le cadre d'une science toute nouvelle. Et si, dans ce premier ouvrage, Mme de Staël éclairait la critique par l'histoire, son *Allemagne*, ouvrant jour sur une littérature toute différente de la nôtre, étendit ainsi le champ des comparaisons et acclimata le génie français à des beautés de pensée et de sentiment que le goût classique n'avait pas connues et n'eût jamais admises.

Le premier ouvrage de critique proprement dite qui, pour emprunter un mot à Mme de Staël elle-même, « ait pris vivement la couleur d'un nouveau siècle », c'est celui que Barante publia en 1809. Tandis que les successeurs de la Harpe ressassaient les règles traditionnelles et se confinaient dans un vétilleux et stérile regrattage de mots, Barante suivit hardiment la voie qu'avait tracée l'auteur de *la Littérature*. Il substitua aux disputes de rhétorique et de gram-

maire l'étude impartiale des idées. Restreignant à une époque particulière le vaste plan qu'avait esquissé Mme de Staël, il appliqua au XVIIIe siècle cette formule toute nouvelle, mais admise déjà par « d'excellents esprits », que « la littérature est l'expression de la société ». Avec une claire intelligence de son temps, il indiqua ce que l'avenir devait accepter dans l'héritage du passé. Lui-même caractérise nettement sa conception de la critique quand il dit en publiant une traduction de Schiller : « Il ne s'agit point de savoir si, rapportant ces drames à de certaines règles, les comparant à des formes dont on a le goût et l'habitude, on les trouvera bons ou mauvais ; se livrer à un tel examen serait une tâche superflue et stérile. Au contraire, il peut y avoir quelque avantage à rechercher les rapports que les œuvres de Schiller ont avec le caractère, la situation et les opinions de l'auteur, et aussi avec les circonstances qui l'ont entouré. La critique, ainsi envisagée,... se rapproche davantage de l'étude de l'homme et de cette observation de la marche de l'esprit humain, la plus curieuse et la plus utile de toutes les recherches. » Faire entrer dans l'analyse des œuvres littéraires et la personne des écrivains et l'étude du milieu social, c'est justement le trait caractéristique de la méthode que devait suivre le nouveau siècle.

Cette rénovation de la critique par la psychologie et par l'histoire s'accorde parfaitement avec les progrès de l'esprit français dans la voie de tolérance où le romantisme l'engage de plus en plus : celui qui se donne pour tâche d'expliquer les œuvres plutôt que de les juger, renonce d'avance à tout dogmatisme étroit. La connaissance des littératures étrangères se répandait tous les jours davantage et contribuait à débarrasser notre goût des préjugés scolastiques. Les grands événements qui marquent la fin du XVIIIe siècle et le début du nôtre avaient d'ailleurs provoqué dans maints jeunes esprits le désir et comme le besoin d'une littérature qui gagnât en puissance d'effet ce qu'elle perdrait sans doute en délicatesse. A un peuple qui avait fait la Révolution et

les guerres de l'Empire, il fallait un art plus expressif qu'aux courtisans de Louis XIV.

Tandis que l'école pseudo-classique prétendait enfermer l'avide et impatient génie du siècle dans l'étroite observance des règles et l'imitation timide des modèles, il se formait parmi les jeunes générations un esprit d'indépendance éclairée et réfléchie, qui, toujours fidèle aux traditions domestiques, essaya de les concilier avec une intelligence plus large et plus impartiale de la beauté. Les principaux représentants du libéralisme littéraire se groupèrent dans une Revue destinée à exercer sur le goût public une influence décisive. Fondée en 1824, cette Revue fut, pendant les six ans qu'elle dura, l'organe d'une critique hospitalière qui se donna pour tâche de susciter les tentatives et de les encourager par un sympathique accueil. *Le Globe* s'associa à toutes les entreprises de l'esprit réformateur. Il dirigea le grand mouvement littéraire du temps. Il lutta contre l'intolérance oppressive de l'école scolastique sans se prêter aux juvéniles témérités qui pouvaient déjà compromettre le romantisme. Il fit admirer à la France les grands poètes étrangers, mais en maintenant toujours avec fermeté ce qu'il y a de vraiment national dans la discipline classique. Alliant le souci des traditions au goût de la nouveauté et le respect du passé à la foi dans l'avenir, il fut hardi, mais avec sagesse, comme il était mesuré, mais avec décision.

Sans prendre une part active aux querelles de l'époque, Villemain, en qui les rédacteurs du *Globe* acclamaient leur maître, s'était engagé avant eux dans la voie où ils guidaient l'esprit des générations nouvelles avec un sens si juste et si libéral. Il est le premier de nos écrivains qui applique avec suite, en des ouvrages considérables pour leur étendue aussi bien que pour leur valeur, la méthode inaugurée par le génie entreprenant de Mme de Staël.

Aux yeux de Villemain, les lettres sont vraiment l'esprit humain lui-même. Il ne se borne pas à interpréter des règles, à goûter avec finesse des qualités de bien dire, ou

même à démêler les nuances délicates de la pensée ou du sentiment : il fait des études littéraires un instrument de connaissance historique, ou, pour mieux dire, il les élève à la dignité de science sociale. Il met en lumière l'action de l'écrivain sur les mœurs et des mœurs sur l'écrivain ; il encadre l'œuvre dans la biographie de l'auteur, il explique l'auteur lui-même par les influences du milieu. Son plus important ouvrage est justement consacré à ce XVIIIe siècle dans lequel « l'esprit des lettres a fait partie de l'esprit du monde et l'a à la fois reproduit et excité ». Il nous y montre soit « l'action de quelque homme de génie », soit « le mouvement de la société même se confondant avec le caractère général de la littérature et la riche diversité des talents de second ordre ». En étudiant les œuvres littéraires, il nous fait suivre, chez les peuples qu'unit entre eux un perpétuel commerce d'idées, le développement simultané des civilisations nationales, dont les courants particuliers, après s'être croisés en tous sens, finissent par s'unir dans l'évolution universelle du genre humain. Sans exprimer formellement sa théorie générale, il en poursuit l'application avec une unité de vues que nous retrouvons, à travers les jeux et les apparents caprices, dans la disposition même des matières et dans cette abondance de comparaisons qui nous font voir, non seulement les littératures, mais encore les sociétés elles-mêmes, en permanente réciprocité d'influence. L'histoire littéraire est pour lui l'histoire de la civilisation universelle. « Que reste-t-il des orateurs anglais ? » lui demandait Fontanes. Et Villemain, qui devait bientôt leur consacrer de si belles pages : « Ce qu'il reste ? répondit-il. L'Amérique. »

Il portait aussi dans la critique nouvelle ce qui manquait aux représentants les plus autorisés du classicisme, je veux dire la connaissance approfondie et délicate des lettres antiques ou modernes.

Jusqu'à notre temps, l'antiquité était restée peu connue ou mal comprise. Boileau, quand il abordait les chefs-d'œuvre grecs, se montrait complètement dépourvu de sens

historique et poétique ; Racine lui-même, avec toute la souplesse de son esprit et toute la finesse de son goût, voyait les anciens sous le costume de son époque et à travers les sentiments de l'âme moderne. Quant à Voltaire, *la Henriade* et *Œdipe* montrent assez ce qui lui manquait pour saisir Homère et Sophocle. Après les maîtres de notre poésie, que dire de critiques tels que la Harpe? C'est en français que l'auteur de *Philoctète* a lu les écrivains grecs, et l'on sait comment le XVIIIe siècle les habillait. A peine sait-il le latin ; il traduit Suétone, mais cette traduction même accuse son ignorance. Et la manière de la Harpe est d'autant plus autoritaire et décisive qu'elle s'embarrasse moins d'étude et de savoir.

Chez Villemain, la critique se renouvelle par la science de l'antiquité classique. Il possède le latin à fond. Il a le goût et le sens des plus exquises délicatesses que puisse offrir la langue, et il entretient avec les auteurs un commerce quotidien. Le grec ne lui est pas moins familier ; il l'a pratiqué dès l'enfance ; au lieu de défigurer, ainsi que la Harpe, le *Philoctète* de Sophocle, il le jouait dans le texte. Plus tard, il traduisit avec un sentiment tout nouveau du génie hellénique ce Pindare que le XVIIIe siècle, par la bouche de Voltaire, appelait le chantre des cochers grecs et des combats à coups de poing. Avec lui l'intelligence pénétrante et lumineuse du génie ancien, éclairant pour la première fois et vivifiant notre critique, succède aux dédains d'une ignorance tranchante ou aux complaisances d'une banale admiration.

A sa pratique de l'antiquité gréco-latine, Villemain joint non seulement celle de l'antiquité chrétienne, qu'il a étudiée aux sources mêmes, et celle du moyen âge, dont les savants contemporains découvrent les monuments sous ses yeux toujours aux aguets, mais encore celle des littératures étrangères, sans laquelle la critique est nécessairement incomplète. Il ignore l'allemand ; cet esprit si net et si vif salue de loin « les dieux de la Germanie », et ne se met pas en peine de « les suivre dans les énigmes de leurs

hautes pensées ». Mais il est chez lui en Italie et en Espagne; l'Angleterre de Shakespeare et de Milton l'a de bonne heure attiré, celle des Fox et des Sheridan fut tout d'abord à ses yeux comme une seconde patrie. L'étendue et la variété de ses connaissances lui fournissent des ressources qui manquaient à ses devanciers: de là, sa richesse, sa fertilité, son intérêt le plus piquant et le plus vif. En même temps, il y trouve de quoi féconder cette méthode comparative qui procède par des rapprochements perpétuels, et qui, s'établissant à la fois dans trois ou quatre pays pour montrer les mutuelles influences des peuples les uns sur les autres, fait de la critique ce que Villemain lui-même appelle un panorama littéraire.

Sa science le distingue des la Harpe ou des Geoffroy, mais son élégance légère et dégagée ne le distingue pas moins des purs savants. Il a le charme, l'agrément, le désir et le don de plaire. Il fuit tout appareil pédantesque, toute sèche et laborieuse discussion; il prend les choses par le côté le plus aimable; il anime, il égaie en y passant les complications de la rhétorique; il cueille des fleurs sur les tiges épineuses de la grammaire. Les écrits de Villemain ne nous permettent d'apprécier que bien imparfaitement ce qu'il y avait en lui de séduction aisée et de naturelle grâce; ils suffisent à nous montrer en quoi diffère des érudits, même les moins lourdement appliqués, ce talent tout littéraire qui introduit partout avec lui non seulement l'esprit et l'imagination, mais encore le sentiment, l'enthousiasme, l'émotion prompte et communicative. Nul n'a mieux que lui *illustré* la critique; nul n'y a mis cette vivacité de sens, ces délicates nuances de goût, ce charme insinuant de la diction.

Ce qu'on lui reprocherait, c'est, dans le style, une timidité qui s'interdit trop souvent le mot propre et sacrifie l'effet de réalité pittoresque à de banales bienséances. Villemain a eu Luce de Lancival pour maître de rhétorique française, cela se reconnaît à quelque chose d'un peu trop orné dans sa manière, à un souci du bien dire qui émousse le trait. Mêmes scrupules pour les idées que pour la forme:

il n'ose pas se prononcer, il cherche des biais pour esquiver une conclusion catégorique, il s'en tire par quelques paroles de pure convenance alors qu'on attend de lui un jugement décisif. Ajoutons qu'il ne serre d'assez près ni la biographie et l'étude psychologique des écrivains, ni l'analyse de leurs ouvrages. C'est un critique d'un goût exquis, mais le nom d'homme de goût, qu'il a supérieurement mérité, comporte encore chez lui, avec toutes les délicatesses dont il éveille l'idée, bien des langueurs et des négligences. Ce qui manque à Villemain, c'est une méthode exacte et pressante, au défaut de laquelle ne peut suppléer ce qu'il y a de plus brillant dans l'esprit et de plus fin dans le tact littéraire. D'autres viendront après lui, qui se circonscriront en des cadres plus étroits, cerneront leur sujet avec plus d'instance, appliqueront enfin à la « science des esprits » les rigoureux procédés des sciences naturelles. Il n'en reste pas moins que Villemain leur a frayé la voie en ouvrant de toute part la critique à l'histoire.

Nisard peut s'opposer à Villemain comme le représentant le plus qualifié de la méthode idéaliste et didactique.

L'histoire littéraire est pour Nisard une sorte d'architecture rationnelle. Il dogmatise. Sa critique ne s'attache qu'aux monuments consacrés par l'admiration, à ce qu'il y a de constant et d'immuable dans l'esprit français. Il laisse de côté tout ce qui tient au temps, tout ce qui relève de l'individu. Il ne veut connaître que les beautés éternelles. Une œuvre ne lui paraît belle que si elle expose dans une langue parfaite des vérités que ne borne aucune limite d'espace ni de durée, ces vérités qui sont comme la substance de la raison humaine. Dégager dans notre littérature ce qu'elle renferme d'essentiel, de vraiment typique, telle est sa prétention. Pour lui, la marque même d'un grand style, c'est d'être « général » comme la raison qu'il exprime, non seulement d'échapper aux modes et aux caprices du jour, mais encore de ne se faire le complice d'aucune passion et d'aucune fantaisie individuelle, d'écarter de lui tout ce qui peut

déceler la personne avec son habitude particulière d'esprit, son tour d'imagination, son humeur, son tempérament. Il sacrifie au sens commun ce qu'il appelle le sens propre. L'homme de génie à ses yeux n'est point un être privilégié qui conçoit ou sent autrement que les autres hommes, non, c'est celui qui dit ce que tout le monde sait, qui donne une forme définitive aux pensées de la foule : c'est un écho intelligent. Nisard « s'est fait un idéal de l'esprit humain dans les livres, il s'en est fait un du génie particulier de la France, un autre de sa langue; il met chaque auteur et chaque livre en regard de ce triple idéal; ce qui s'en rapproche est le bon, ce qui s'en éloigne est le mauvais. »

La critique ainsi comprise se prive, comme il le déclare lui-même, des grâces que donnent à d'autres l'histoire mêlée aux lettres, la vie des personnages, les rapprochements de la littérature comparée. Elle ne s'applique pas à suivre de siècle en siècle notre génie depuis ses premiers bégaiements; elle dédaigne d'en rechercher les traits dans la foule des écrivains secondaires. Elle édifie un monument à la gloire de l'esprit national, et l'architecte en exclut jalousement tout ce que son goût sévère ne juge pas digne d'y figurer. Nisard ne se livre point au cours naturel des choses; il ne cherche pas à refléter les talents dans leur infinie variété, à en suivre les détours et les accidents, à se répandre pour ainsi dire tout autour des œuvres. La liberté et la diversité n'ont pas de place dans le plan inflexible qu'il a conçu. Sa méthode est tout abstraite, et il l'applique avec une rectitude magistrale. A vrai dire, il ne fait pas une histoire, mais une philosophie. Il n'expose pas, il démontre; il ne raconte pas la littérature française, il institue une théorie de l'esprit français, qui est à ses yeux le type le plus parfait de la raison humaine.

Ce que la critique perd ainsi en mouvement, en couleur, en souplesse, elle le gagne en fermeté et en puissance. Mais Nisard met dans l'application de sa méthode une austérité qui fait ressortir encore ce qu'elle a de raide, d'absolu, d'artificiel. Reprochons-lui surtout d'immobiliser dans une

étroite unité cet esprit français dont toute son œuvre est une glorification. L'esprit français, tel qu'il l'entend, n'a réalisé son idéal que durant cette courte période qui commence à la fondation de l'Académie et se termine avec le « grand siècle ». Ce sont cinquante ans de notre histoire littéraire, et ces cinquante ans ont fixé à jamais notre littérature et notre langue. La religion de Nisard pour le classicisme opprime sa critique. Il ne sent pas assez que le génie d'un peuple se renouvelle sans cesse, et que, même après un âge classique, toute innovation n'est pas, fatalement, une marque de décadence. Il ne veut voir dans le XVIIIe siècle qu'un prolongement du XVIIe, ou plutôt une déviation. C'est à peine si quelques « gains » figurent çà et là sur son pédantesque budget en face des innombrables « pertes » qu'il inscrit au passif de notre littérature. Tout ce qui a précédé les cinquante ans de pur et vrai classicisme n'était qu'un acheminement; tout ce qui les suit ne peut être qu'un déclin.

« Je ne saurais aimer sans préférer, a-t-il dit lui-même, et je ne saurais préférer sans faire quelque injustice. » Exaltant les écrivains dans lesquels il reconnaît son idéal de raison bien disante, de force disciplinée, d'ordre soutenu, Nisard juge avec une rigueur excessive ces génies inquiets et hasardeux à qui l'impatience de la règle, la prédominance de l'inspiration personnelle, ont fait perdre l'équilibre. Il ne voit guère chez Fénelon que l'esprit de « chimère » et chez Rousseau que l'esprit d' « utopie ». Fondée sur la tradition classique, qui a pour règle le « sens commun », sa critique se tient d'abord en garde contre toute nouveauté. Elle est éminemment conservatrice et impérative. Elle a pour but de « défendre ce qui est vrai contre la double mobilité de l'esprit humain et du génie national ». C'est une critique de résistance, de coercition. Sans doute, elle ne déclare pas « l'esprit humain épuisé », mais elle le rappelle sans cesse à ce qu'il a fait d' « immortel ». Elle ne prétend pas supprimer la liberté, mais elle la tient pour suspecte. « La liberté, dit-elle, est pleine de périls et d'égarements,

et la discipline ajoute à la force réelle ce qu'elle ôte de forces capricieuses et factices. » C'est là le principe de son admiration pour le XVIIe siècle, et, dans le XVIIe siècle, pour les écrivains qui, comme Bossuet et Boileau, représentent l'autorité, pour les institutions qui, comme l'Académie française, s'appliquent à régenter les esprits, à maintenir les traditions, à conserver la langue, à garantir contre les fantaisies de la mode ou les écarts du « sens propre » cette raison générale qui est à ses yeux l'attribut caractéristique de notre race. Il est permis de regretter que cette conception ne puisse se concilier avec plus de largeur, mais il faut rendre hommage à ce qu'elle a de haut et de vigoureux.

A l'esprit catégorique et autoritaire de Nisard, qui ne fait de la critique que l'application d'une théorie rationnelle, s'oppose, dans Sainte-Beuve, l'intelligence la plus flexible, la plus ouverte, la plus dégagée de toute doctrine exclusive. L'un embrasse d'un seul coup d'œil toute notre histoire littéraire pour la ramener et, s'il le faut, pour la contraindre à l'unité abstraite qu'il poursuit ; l'autre pousse çà et là des pointes au hasard du moment, sans aucune suite, sans aucun plan d'ensemble et en apparence sans aucune méthode. L'un ne s'attaque qu'aux génies de premier ordre, et, faisant une œuvre essentiellement didactique, se défend de tout intérêt pour des auteurs dont la connaissance, inutile « aux esprits bien faits », pourrait être nuisible à « ceux qui ne sont pas formés ». L'autre est attentif aux moindres phénomènes de la vie littéraire, et son admiration pour les chefs-d'œuvre, dont il jouit plus discrètement, se concilie avec une curiosité toujours en éveil pour les écrivains de second ou même de troisième rang, comme nous faisant mieux connaître et l'esprit de leur époque et, par leur propre personne, cette humanité moyenne qui est le vrai domaine du moraliste. L'un juge avec autorité d'après des principes infaillibles; l'autre se plie avec une souplesse merveilleuse à l'infinie multiplicité des talents : il est « comme

le tyran qui dans son palais avait trente chambres, sans qu'on sût jamais dans laquelle il coucherait ». Ne poursuivons pas plus loin ce parallèle pédantesque : tandis que le premier construit un système, le second fait une collection d'expériences detachées et d'observations éparses.

Bien des traits par lesquels Sainte-Beuve s'oppose à Nisard dénotent ses affinités avec Villemain. Mais, si Villemain peut être considéré comme le devancier de Sainte-Beuve, il est facile de voir ce que la critique littéraire a gagné avec celui-ci en réalité, en précision, en exactitude aiguisée. Elle ne se contente pas « d'une certaine description générale d'un siècle ». Elle « serre de plus près que possible l'analyse des caractères d'auteurs aussi bien que celle des productions ». Elle sort définitivement « d'une admiration trop textuelle à la fois et trop abstraite ». Elle « fait le siège » des écrivains. Elle profite d'une liberté que ne restreint aucun parti pris, non pas pour flotter autour d'une époque en se bornant à reproduire les contours les plus apparents, mais pour multiplier avec une pleine indépendance et diversifier en dehors de toute thèse préconçue ces études des « sujets » et des « cas » individuels dont chacune est un problème de psychologie.

Il y a eu chez Sainte-Beuve un poète et un critique. Le critique, que nous avons indiqué chez le poète, n'est pas moins visible chez l'auteur de *Volupté*, ce roman dénué de vigueur créatrice et dont l'intérêt pénétrant consiste tout entier dans la subtile minutie des analyses. Il a survécu au poète en tenant de lui maints dons qu'il ne laissa pas périr. « La critique dans la jeunesse, dit-il lui-même, se recèle sous l'art, sous la poésie; ou, si elle veut aller seule, la poésie, l'exaltation, s'y mêle trop souvent et la trouble. Ce n'est que lorsque la poésie s'est un peu dissipée et éclaircie que le second plan se démasque véritablement et que l'analyse se glisse, s'infiltre de toutes parts et sous toutes les formes dans le talent. » Mais « le critique hérite finalement en nous de nos autres qualités plus superbes ou plus naïves ». La vocation poétique de Sainte-Beuve n'expira

jamais tout entière dans l'occupation de sa vie : elle s'appliqua en dessous à l'histoire littéraire, elle l' « arrosa par des sources secrètes »; elle se fit jour à travers l'analyse, non « par un sentimentalisme intérieur et par des élancements hors de propos », mais « par une certaine forme d'art, par une certaine lumière vive et juste d'expression ». L'expérience des hommes et des choses mitigea « l'esprit de poésie » et ne l'étouffa point. « Si critique et si rassis que nous devenions, écrivait-il dix ans après avoir renoncé aux vers, qu'il ne nous soit jamais interdit de nous écrier avec le poète :

Me juvat in prima coluisse Helicona juventa. »

Et plus tard encore, lorsque la flamme s'est éteinte, lorsque l'émotion et l'enthousiasme cèdent définitivement la place à la « physiologie », lui-même attribue à cet esprit poétique sa faculté spéciale de découvrir et d'exprimer dans les choses leur sens propre, et de « rendre à tout ce qu'il touche la qualité propre et la vraie valeur ».

« Ce que j'ai voulu en critique, dit Sainte-Beuve, ç'a été d'y introduire une sorte de charme et en même temps plus de réalité qu'on n'en mettait auparavant. » Si ce charme consiste justement dans une poésie modérée et discrète, l'impression de réalité plus accusée procède du goût pour les sciences positives que Joseph Delorme associait à celui des vers, et qui perce jusque dans ses élégies en attendant de l'entraîner vers l'analyse des œuvres littéraires considérées comme un instrument de physiologie morale. La première éducation de Sainte-Beuve avait été purement scientifique. « J'ai commencé franchement et crûment par le XVIIIe siècle le plus avancé. » Et, à quelque essai que son esprit curieux se prête dans la suite, ou même par quelques métamorphoses qu'il passe, c'est dans cette éducation première qu'on doit chercher « son fond véritable ». « Sous notre plume, dit-il en 1836, la critique d'un écrivain risque de devenir une légère dissection. »

Sa méthode est toute pratique. Elle n'a pas pris naissance chez lui sous la forme d'un système conçu d'ensemble; il l'a tirée à mesure de ses expériences successives. Elle n'a rien d'une géométrie inflexible; elle sait se modifier et se varier selon les sujets qu'elle traite. De là le reproche qu'on lui a si souvent fait d'être dépourvue de toute règle et d'aller à l'aventure. Sainte-Beuve s'est défendu contre ce reproche immérité, lorsqu'un esprit, non pas plus exact dans le fond, mais plus systématique dans la forme, eut condensé en propositions strictement déduites la méthode que lui-même avait toujours pratiquée en évitant une rigueur peu compatible avec la délicate et complexe science des esprits. Dès 1828 il indiquait les traits généraux d'une critique toute nouvelle, celle-là même qu'il appliqua sans se répéter jamais comme sans jamais se démentir jusqu'à la fin d'une carrière qui commençait à peine. Dans un article sur Corneille il insiste déjà sur ce qu'ont de délectable à la fois et de fécond en enseignements les biographies bien faites des grands écrivains : non pas des notices exiguës et sèches, mais de larges, copieuses et parfois même diffuses histoires de l'homme et de ses œuvres. Il voudrait qu'avec l'aide de telles biographies le critique pût entrer dans son auteur, s'y installer, le produire sous ses aspects divers, le suivre en son intérieur et dans ses mœurs domestiques, le rattacher par tous les côtés à cette terre, à cette existence réelle, à ces habitudes de chaque jour dont les grands hommes ne dépendent pas moins que nous autres. Il ne se borne pas à ces indications générales : marquant le vrai moment auquel il faut comprendre l'écrivain, le moment du premier chef-d'œuvre, il signale trois influences capitales à chacune desquelles sa part doit être faite : l'état général des lettres, l'éducation particulière que le poète a reçue, enfin le génie propre que lui a départi la nature. N'est-ce pas ébaucher déjà le plan de cette critique positive et « naturelle » qu'il précisera, qu'il serrera de plus en plus?

Trente ans plus tard, Sainte-Beuve expose avec détail les règles qu'il a suivies dès le début, sans s'y asservir comme

sans en étaler l'appareil. Indiquons d'après lui quel est l'esprit général de sa critique et comment elle procède. D'abord elle prend l'écrivain supérieur ou distingué dans son pays natal, puis dans sa race, dans ses ascendants et ancêtres, quand ces racines profondes se laissent découvrir, sinon, elle le reconnaît du moins dans ses parents, dans sa mère surtout, dans ses sœurs aussi, dans ses frères, dans ses enfants même, dans tous ceux de son sang chez lesquels le fond du grand individu se retrouve plus à nu et à l'état simple. Après cela vient le chapitre des études et de l'éducation. Un point essentiel à déterminer, c'est le premier milieu, le premier groupe d'amis et de contemporains dans lequel l'écrivain se trouve au moment où son talent devient adulte. Chaque ouvrage, examiné de la sorte, après qu'on l'a replacé dans son cadre et entouré de toutes les circonstances qui l'ont vu naître, acquiert tout son sens et reprend son degré juste d'originalité, de nouveauté ou d'imitation. Un autre temps non moins décisif à noter, c'est le moment où le talent se gâte, où il dévie, où, parmi les auteurs, les uns se raidissent et se dessèchent, les autres se lâchent et s'abandonnent, les autres s'endurcissent, s'alourdissent, quelquefois s'aigrissent. Enfin, pour tenir un homme tout entier, on ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts ; il faut s'adresser sur lui un certain nombre de questions, dussent-elles sembler le plus étrangères à la nature de ses écrits. Que pensait-il en religion? Comment était-il affecté du spectacle de la nature? Comment se comportait-il sur l'article des femmes? sur l'article de l'argent? Était-il riche, était-il pauvre? Quel était son régime, quelle était sa manière journalière de vivre? Quel était son vice ou son faible? Un dernier moyen d'observation, c'est d'étudier les talents dans leur postérité morale, dans leurs disciples et leurs admirateurs naturels, et encore dans leurs contraires et leurs antipathies, dans les ennemis qu'ils soulèvent et s'attirent sans le vouloir. Tels sont les procédés de cette méthode, de cette pratique, qui a été de bonne heure comme naturelle à Sainte-Beuve,

qu'il ne cessa de suivre en la variant selon les sujets, et qu'il exposa sur le tard une fois pour toutes en réponse à ceux qui le considéraient comme un simple amuseur, à ceux aussi qui, le trouvant assez bon juge, lui reprochaient de juger sans code.

Être un disciple de Bacon lui paraît, dit-il, le besoin du temps et une excellente condition pour faire de la critique. La production de l'esprit n'est pas pour lui distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisme. L'étude littéraire le mène tout naturellement à l'étude morale, et, par suite, à l'étude physiologique. La science des caractères en est, dit-il, aux éléments, à la description des individus et tout au plus de quelques espèces, elle en est au point où la botanique en était avant Jussieu, l'anatomie comparée avant Cuvier, à l'état pour ainsi dire anecdotique. Mais, tout en se bornant encore à amasser des observations de détail, elle découvre des liens, des rapports, des affinités nécessaires, et elle entrevoit le moment où pourront être connues et déterminées les grandes divisions naturelles qui répondent aux diverses familles d'esprits. Sainte-Beuve n'ignore point qu'on ne pourra jamais faire exactement pour l'homme comme pour les animaux ou pour les plantes ; il ne supprime pas dans l'être humain cette liberté morale qui suppose une grande mobilité de combinaisons possibles. Il avertit au besoin ceux qui seraient tentés de l'oublier que le problème est insoluble dans sa précision dernière, que le plus vif de l'homme échappera toujours à la science, qu'elle n'atteindra jamais cette étincelle du génie sur laquelle ses procédés les plus exacts ne sauraient avoir prise. Mais ce n'est pas une raison, si l'individualité propre du talent doit toujours se dérober à nous, pour ne pas continuer les observations et les analyses par lesquelles nous cernerons de plus près le problème.

En donnant à la critique une direction positive, n'allons pas d'ailleurs en faire une science sans tact spécial, que le premier venu pourrait appliquer à la seule condition d'en savoir les règles et d'en suivre exactement la méthode.

Elle sera toujours un art qui demandera un artiste habile. La poésie ne veut être touchée que par un poète ; l'observation morale, elle aussi, exige un sens particulier, un don et comme une vocation naturelle.

C'est ce sens et ce don qui font de Sainte-Beuve le critique par excellence de notre siècle. On lui reproche de manquer d'enthousiasme : c'est le féliciter d'avoir rompu avec cette critique banale qui remplace l'analyse par les points d'exclamation : d'ailleurs, il a bien, lui aussi, sa note admirative, et nul du moins ne l'égale pour la délicate sensibilité des jouissances littéraires. On lui reproche de ne pas embrasser dans ses jugements l'individu tout entier ; c'est que les vues simples lui sont à bon droit suspectes. On lui reproche de prendre ses personnages par les petits côtés, de pousser la curiosité jusqu'à l'indiscrétion ; mais tel détail caractéristique, telle anecdote significative, telle « petite touche », nous en disent bien plus sur un homme que les généralités académiques et les plus imposantes « considérations ».

La défiance de l'absolu, la mobilité, la souplesse, tels sont les traits distinctifs de Sainte-Beuve, et ce sont aussi ceux du véritable esprit critique. L'esprit critique, Joseph Delorme le comparait déjà à une grande et limpide rivière qui serpente et se déroule autour des œuvres. « Tandis que la tour dédaigne le vallon, écrivait-il, et le vallon le coteau, la rivière va de l'un à l'autre, les comprend, les réfléchit. » Sainte-Beuve a tout compris et tout reflété. La première partie de sa carrière n'a été qu'une longue suite d'expériences. Il s'appelle lui-même l'esprit le plus rompu et le plus brisé aux métamorphoses. Il commence par la physiologie, devient le plus fervent disciple de Jouffroy, traverse l'école Saint-Simonienne, tourne au mysticisme catholique, se laisse captiver par le protestantisme austère de Vinet, revient enfin à son point de départ après avoir épuisé la série des apprentissages à travers lesquels l'entraînait « sa curiosité, son désir de tout voir, de tout regarder de près, son extrême plaisir à trouver le vrai

relatif de chaque chose et de chaque organisme ». A ses yeux, le jeu et le triomphe de la critique, c'est de se mettre à la place de l'auteur et au point de vue de la question qu'on examine, de lire tout écrit selon l'esprit qui l'a dicté. Pendant plus de quarante ans il a traité toute sorte de sujets, portant dans l'étude des hommes et de leurs œuvres une faculté d'assimilation qui s'applique avec la même aisance tantôt à Pascal et tantôt à Gavarni, tantôt à Ballanche et tantôt à Stendhal. Pour lui emprunter une comparaison, il a été vraiment comme le vismara, ce papillon des Indes qui prend la couleur de la plante sur laquelle il vit. Si nous joignons à ce don merveilleux toutes les qualités naturelles de tact, de mesure, de goût, qui font de lui le plus fin des lettrés, un style capable d'exprimer les plus imperceptibles délicatesses de la pensée et du sentiment, un soin de l'exactitude matérielle qu'il pousse jusqu'aux plus menus détails comme celui de la fidélité morale jusqu'aux plus subtiles nuances, une probité littéraire que les détracteurs eux-mêmes ne sauraient contester, enfin, pour toutes les tentatives nouvelles et pour toutes les promesses de talent une attention toujours prête, une sympathie aussi cordiale qu'éclairée, nous aurons expliqué comment il est en ce siècle, non pas seulement le critique par excellence, mais, si l'on peut dire, la personnification même de la critique considérée à la fois comme une science de sagace analyse et comme le plus délicat des arts.

CHAPITRE VIII

LE ROMAN

Le roman fut chez les initiateurs de notre siècle tout fictif dans son action et tout idéal dans ses caractères. Jean-Jacques le premier, puis Mme de Staël et Chateaubriand, l'approprièrent à l'expression de leurs sentiments intimes. *La Nouvelle Héloïse*, *Corinne*, *René*, sont des œuvres « subjectives », passionnées, où l'inspiration personnelle a beaucoup plus de part que l'observation. Les auteurs y mettent en scène des personnages imaginaires qui tournent aisément au type, un héros auquel ils prêtent leur âme et confient tout ce qu'il y a en eux de lyrisme débordant. Rousseau s'est peint en Saint-Preux tel qu'il aurait voulu être ; Mme de Staël et Chateaubriand s'idéalisent en Corinne et en René. Pour eux, le roman est une sorte de confession publique dans laquelle ils étalent toute leur personne. Cette « subjectivité », qui doit être considérée comme un trait caractéristique du mouvement littéraire qu'ils ont imprimé à notre siècle, ne s'accuse pas moins en ce genre qu'en tous les autres; le romantisme s'y montra d'abord avec cette exaltation de vie intérieure qu'il devait porter bientôt non seulement dans la poésie lyrique, mais jusque dans le théâtre.

Tenu par les anciens et même par notre âge classique

pour un divertissement frivole, le roman avait échappé ainsi aux définitions et aux règles d'une critique qui ne daignait pas s'en occuper. Il n'y a guère plus de cinquante ans, Villemain osait à peine le faire entrer dans l'histoire littéraire, et ne l'admettait du moins qu'en langue grecque. La nature même du genre se prêtait d'ailleurs à tous les sujets et à tous les tons ; aussi, favorisé par les conditions sociales, devait-il en notre temps prendre les formes les plus diverses et refléter les multiples aspects de l'âme moderne. Et, s'il n'est au XIXe siècle aucun sentiment, aucune idée, qui n'y trouve son expression, il n'est aucune école de quelque importance qui n'ait tenté d'en renouveler la formule d'après ses vues particulières, aucune conception de l'art à laquelle il ne se soit accommodé. Il avait été d'abord une effusion de sensibilité personnelle. Il s'appliqua ensuite à faire revivre les siècles passés dans leurs personnages, leurs mœurs et leurs costumes. Quittant l'histoire pour la société contemporaine, il se divisa enfin, sans sortir de ce cadre même, en deux genres bien distincts et répondant à deux tendances irréductibles de l'esprit : les uns, regardant la vie réelle à travers leur imagination éprise de beauté, de vertu, de bonheur, en rendirent un tableau toujours idéalisé dans sa vérité même ; les autres, armés d'une analyse sagace et pénétrante, s'étudièrent à la voir telle qu'elle est et à la représenter telle qu'ils l'avaient vue.

On sait comment le romantisme renouvela l'histoire. Au mouvement général des esprits vers les études historiques concourut d'une part l'investigation érudite, qui analysait les monuments avec une rigueur jusqu'alors inconnue, de l'autre une sensibilité divinatrice qui, non contente de l'exactitude purement matérielle, donnait aux scènes des anciens âges la couleur, l'animation, l'accent même de la vie. Tandis que les historiens se tenaient dans le cadre d'événements auxquels il leur était interdit de rien changer, les romanciers qui transportaient leurs sujets en des époques plus ou moins lointaines pouvaient mettre à profit ce

qu'elles offraient par elles-mêmes de pittoresque en appliquant leur faculté d'invention aux faits et aux personnages. Après tout, le roman historique, tel que le conçut la génération de 1830, ressemble fort à l'histoire romanesque telle que la traitait l'école descriptive : il était annoncé par les *Récits mérovingiens* comme le drame historique le fut par les *Scènes de la Ligue*. Ne peut-on même voir un véritable roman dans ce poème des *Martyrs* qui révéla à Augustin Thierry sa vocation? Et, en se rappelant avec quel transport d'enthousiasme l'auteur de la *Conquête de l'Angleterre* célébrait Walter Scott, ne serait-on pas tenté de dire que nos premiers historiens eurent des romanciers pour maîtres?

Au lieu de prendre ses sujets et ses héros dans la société du temps, le roman alla d'abord les emprunter à l'histoire des siècles passés; c'est que les romanciers d'alors sont avant tout des poètes, dont l'âme sent le besoin d'échapper à la vie réelle, de se figurer un costume plus brillant, des passions plus énergiques, d'évoquer, dans la perspective d'un âge lointain, ces rêves sublimes auxquels répondent si mal les platitudes du milieu contemporain. Le romantisme se dépayse volontiers dans le temps comme dans l'espace. Il fuit les banalités ambiantes en se transportant à plusieurs centaines d'années aussi bien qu'à plusieurs centaines de lieues. Il va chercher tantôt dans les époques reculées, tantôt dans les civilisations exotiques, ce merveilleux dont son imagination est éprise, ces prestigieuses décorations dans lesquelles viendront s'encadrer d'eux-mêmes les événements extraordinaires et les personnages surhumains. Si les trois principaux représentants du roman historique sont justement les trois poètes qui fondèrent le drame moderne, Vigny, Hugo et Dumas, il n'y a pas là une rencontre fortuite. Sans doute, chacun des deux genres a ses conditions et ses nécessités spéciales; mais, dans la diversité de leurs moyens, c'est le même idéal que tous deux cherchent à réaliser. Le romantisme s'est peint en l'un comme en l'autre avec ses élans de sentimentalité fervente, son besoin d'émotions fortes, son dédain de la

réalité, son aversion pour l'analyse. Ne cherchons dans les romans historiques ni des caractères exactement tracés, ni la justesse du ton, ni la vérité délicate et discrète des nuances. Ils ne nous donnent que bien rarement le tableau fidèle du temps et des milieux, presque toujours travestis, soit par légèreté, soit par ignorance, et faussés par la recherche de l'effet. Si l'action est intéressante, si les personnages vivent, si les passions s'expriment avec éloquence, nous consentons volontiers à fermer les yeux sur ce que le genre comporte inévitablement d'anachronisme dans les mœurs et dans les caractères aussi bien que dans le langage.

Cinq-Mars dut le succès à son action dramatique, à l'intérêt des figures qu'il met en scène, surtout à la beauté du style, au charme des descriptions, à l'exquise finesse des détails. Alfred de Vigny dénature les caractères historiques, et, pour mieux en accuser la physionomie, il outre les traits à plaisir. Ses héros, au tort de ne pas être ceux de l'histoire, ajoutent le défaut, plus grave encore, de ne pas être vraiment des hommes. Il les construit avec une idée. Richelieu représente l'ambition, de Thou est le type de l'ami. Les acteurs secondaires n'échappent à l'abstraction que pour s'accentuer en caricatures : le père Joseph et Laubardemont sont gratuitement vils et grotesques. Ce qui fait défaut à l'auteur, ce n'est pas la connaissance du temps auquel il emprunte son sujet : avant de commencer *Cinq-Mars*, il avait « lu à la lampe trois cents volumes et manuscrits ». Mais cette minutie d'informations lui a été plutôt nuisible. Préoccupé de ne perdre aucun des traits caractéristiques que lui avaient fournis ses lectures, il a dénaturé l'histoire en chargeant les personnages et en forçant le cadre naturel des faits. Ce lyrique méditatif n'avait d'ailleurs pas plus le sens de la réalité historique que celui de la réalité contemporaine. Dans *Cinq-Mars*, la poésie est toujours admirable, mais le roman est compassé, pénible, faux comme tableau d'histoire, et, qui pis est, sauf deux ou trois scènes épisodiques dans lesquelles l'art se concilie heureusement avec la nature, superficiel et factice comme œuvre de vérité humaine.

Victor Hugo déploya dans *Notre-Dame de Paris* toute la vigueur et toute la puissance de son imagination poétique. Quelques années auparavant, sans refuser de justes éloges à Walter Scott, qui venait de publier *Quentin Durward*, il émettait ses propres vues sur le genre, opposant au roman prosaïque qui tire ses sujets et ses caractères des régions familières de l'expérience, un autre roman dont il portait déjà en lui-même la conception grandiose. Ce roman, dédaigneux de toute médiocrité, se prendra à l'extraordinaire par haine du commun, et poursuivra, non la vérité moyenne, mais une vérité supérieure qui procède moins de l'observation que d'une synthèse intuitive. *Notre-Dame de Paris* réalise l'idéal du poète par le caractère symbolique des personnages, par ce qu'il y a d'extrême dans les sentiments et de fantastique dans les aventures, et surtout par la vision toujours plus prochaine d'une fatalité implacable qui couve sourdement dans l'œuvre tout entière avant d'éclater dans la catastrophe finale.

Le poète y a mis en œuvre les plus rares qualités d'invention et de facture ; il a su rendre les exquises délicatesses du sentiment comme les brûlantes ardeurs de la chair ; il a évoqué, parmi les masques grimaçants ou sinistres, une figure dont la douceur, la grâce, l'idéale suavité, éclairent d'un rayon les sombres voûtes de la nef gothique ; à la vive compréhension de notre antiquité nationale, il a allié une connaissance mûre de l'âme humaine ; la magie éblouissante du style, le don de faire vivre les êtres et les choses, ce qu'il y a de plus philosophe dans l'ironie et de plus fervent dans l'enthousiasme, les facultés les plus diverses d'un génie riche et fécond entre tous, ont fait de *Notre-Dame* une multiple et prodigieuse épopée, l'épopée du moyen âge et de l'art ogival, symbolisés par cette cathédrale qui est le centre de l'œuvre de même qu'elle en avait été la pensée inspiratrice.

Les romans de Dumas, comme ses drames, n'ont d'historique que les noms et les costumes. Mais il porte en ses vastes compositions une audace, une verve, une fertilité

d'imagination, une aisance dans le récit, un mouvement dans le dialogue, une vivacité de bonne humeur, une fougue de tempérament, qui l'eussent égalé aux plus grands noms du siècle, s'il n'avait compromis tant de merveilleux dons par son insouciante prodigalité, s'il n'avait trop souvent cherché des succès mortels à la gloire. Romancier comme dramaturge il mit l'histoire en coupe réglée; il sacrifia sa conscience d'écrivain au goût d'un public vulgaire, et les nécessités d'argent firent prévaloir de plus en plus dans son œuvre « la manutention bourgeoise » sur « la combinaison artistique ». Il aurait pu être un de nos plus grands romanciers : il ne fut que le plus populaire des amuseurs, le roi du feuilleton.

Les baroques inventions des « feuilletonistes », leurs bigarrures, leurs perpétuels anachronismes, accusaient les périls d'un genre si sujet de lui-même à la fausseté, lorsque, tirant le roman de la fantaisie historique et d'un moyen âge de convention, George Sand en chercha la matière dans les mœurs et les passions contemporaines.

Si George Sand s'abstint de prendre parti dans la grande querelle littéraire du siècle, si son génie spontané ne s'embarrassa jamais d'une poétique, elle n'en appartient pas moins au romantisme, en entendant par ce mot un état général de l'âme plutôt qu'une conception systématique de l'art. Comme tous les poètes de son temps, George Sand est essentiellement « lyrique ». Elle met le meilleur d'elle-même en ses créations. Elle n'admet pas, elle ne peut pas comprendre, que l'auteur se désintéresse de son œuvre. En relation sur la fin de sa carrière avec une école de romanciers qui visent à je ne sais quelle « impersonnalité », elle repousse de toutes ses forces leur théorie, si contraire à ses instincts. L'art impassible ne sera jamais pour elle qu'un art égoïste ; en s'élevant contre la nouvelle doctrine, elle défend l'*humanité*, que risque de tuer la « littérature ». Elle se rattache au romantisme par cette exaltation morale qui est comme un signe du temps, par tout ce qu'il y a

en elle de vibrant et de passionné. Elle s'y rattache pa l'idéalisme sentimental et romanesque qui fait le fond de sa nature. George Sand se complaît dans l'extraordinaire, elle prête à ses héros toutes les grandeurs dont elle sent en elle-même l'aspiration. Elle ne s'inquiète pas de reproduire le réel ; moins apte à analyser qu'à inventer, elle donne instinctivement une forme aux rêves de son imagination et aux élans de son cœur.

Ce sera déjà la faire connaître que de rapporter son œuvre entière à des sentiments. Trois surtout furent la source de ses inspirations ; unis en elle dès le début, chacun d'eux domine toute une période de sa carrière : l'amour d'abord, puis l'humanité, enfin la nature.

A Nohant, les songes d'une enfance solitaire et précocement recueillie ; dans l'âge critique, des accès de mysticisme qui exaltent la tête et les sens de la jeune fille ; puis, quelques années de vie à l'abandon, sans autre aliment pour l'esprit que des lectures aventureuses et décousues dont elle retient surtout ce qui parle à sa sensibilité effervescente, à son humeur romanesque ; une courte union avec un mari qu'elle accepta sans l'aimer et dont les goûts vulgaires froissaient ce qu'il y avait en elle d'élevé et de délicat ; enfin, après les déboires d'un mariage mal assorti, une rupture qui livre à toutes les tentations cette âme expansive et frémissante : c'est assez pour expliquer que George Sand débute dans la vie littéraire par des cris de passion où le ton de l'anathème se mêle à celui du dithyrambe, que ses premiers romans soient l'apothéose de l'amour conçu comme un mystique idéal et l'ardente réprobation de préjugés sociaux qu'il est sacrilège d'opposer à l'appel divin. Femme d'un vieillard égoïste et brutal, Indiana trouve le bonheur dans l'affection d'une âme qui unit la tendresse à l'héroïsme, et elle abandonne le toit conjugal pour aller vivre au fond d'une solitude que cette affection suffit à remplir. En donnant son cœur à Bénédict, Valentine proteste contre les conventions mondaines dont elle est victime. Dans *Jacques*, le héros est le mari ; mais c'est le

mari qui glorifie l'amour en se suicidant pour que sa femme puisse aimer sans scrupule celui qu'elle lui préfère.

L'ordre social, fondé sur le mariage, que faussent et pervertissent d'hypocrites bienséances, est fatalement voué à une transformation, qui aura l'amour pour initiateur. Lélia s'en prenait déjà de son mal à la société et aux lois humaines ; *Simon* consacrait le triomphe de la passion sur les iniquités du monde ; *Mauprat* la présentait comme un principe de régénération morale. Dans la seconde période de sa carrière, George Sand devient socialiste. Pendant dix années elle met son génie au service des réformateurs qui rêvent une société nouvelle. De tous les romans dans lesquels ses personnages développent des théories humanitaires, aucune idée vraiment nette ne se dégage. Elle n'a pas toujours bien saisi les systèmes auxquels ses amis l'initiaient tour à tour; elle les confond tous dans je ne sais quel songe de paradis arcadien. Ce qu'ont de significatif les romans de ce genre, bien surannés aujourd'hui et que personne ne lit plus, c'est, même à travers les déclamations les plus creuses, un sentiment passionné de charité humaine et une tendresse infinie pour les déshérités du monde. Elle reçoit les idées des autres, mais elle leur prête le chaud et sympathique rayonnement d'une âme qui est tout amour.

C'est par le cœur que George Sand fut « socialiste », et le « socialisme » n'était pour elle que le rêve pieux d'une humanité meilleure et plus heureuse. Quand les discordes politiques eurent fait brusquement avorter toutes ses espérances, la déception, si navrante qu'elle fût, ne laissa dans son âme aucune aigreur. Elle ne vit dans l'égarement des hommes qu'un motif de les aimer davantage. Elle ne renonça pas à son idéal, mais, détournant les yeux des spectacles qui semblaient le démentir, elle lui donna un autre cadre, elle le réalisa en des âmes rustiques dont la naturelle candeur se conserve à l'abri de toute contagion; elle rappela aux hommes endurcis ou découragés, elle se rappela à elle-même « que les mœurs pures, les sentiments

tendres et l'équité primitive sont ou peuvent être encore de ce monde ». De là, les paysanneries qui resteront peut-être comme son meilleur titre de gloire. La fraîche idylle de la *Mare au Diable* avait été le premier fruit de cette veine nouvelle. Bien des romans à théories, comme *le Meunier d'Angibault*, la plupart des romans à passions, *Valentine* par exemple, renfermaient maintes pages de poésie agreste qui avaient déjà montré chez George Sand un peintre incomparable de la nature. Dans la troisième période de sa carrière, l'auteur de *Valentine* et du *Meunier d'Angibault*, faisant trêve aux divagations humanitaires aussi bien qu'aux déclamations romantiques, se repose sur des scènes de simplicité rurale qui rafraîchissent son cœur et réconfortent sa foi.

L'amour ne cessa point, même alors, d'être à ses yeux la souveraine expression de l'idéal. Elle avait d'abord exalté ce qu'on appelait en ces temps reculés les droits de la passion; puis elle avait fait de l'amour l'initiateur d'une société nouvelle qu'elle rêvait pour lui; elle cherche maintenant au sein de la nature cet Eden béni dans lequel il s'épanouit de lui-même comme une fleur des champs. C'était, au début, l'amour avec tous ses emportements et toutes ses fièvres, l'amour qui exalte et qui dévore, qui traîne ses victimes au suicide et ravit ses élus jusqu'à l'apothéose. Ce fut ensuite l'amour conçu comme un principe de réformation sociale : il jette les riches patriciennes aux bras d'ouvriers magnanimes qui consentent à les épouser quand l'incendie de leur château les a faites aussi pauvres qu'eux ; son triomphe éclate dans la glorification du peuple représenté par quelque héros obscur qui incarne en lui toutes les noblesses et toutes les grandeurs de l'humanité. Enfin, quand George Sand est allée demander aux champs leur douce et pacifiante inspiration, c'est l'amour d'âmes ingénues, l'amour sans exaltation factice, mais avec tout ce que la simple nature comporte de délicatesse spontanée, d'exquise douceur et de fraîche tendresse.

Pour George Sand, l'amour est divin par essence. Il con-

tient le bonheur, il contient la vertu même. Elle l'a peint supérieur aux lois sociales comme à la volonté humaine, plus fort non seulement que les préjugés du monde, mais aussi que les principes de la morale, et, comme le feu, purifiant tout ce qu'il consume. Elle l'a d'abord idéalisé dans l'adultère; elle finit par l'idéaliser dans le mariage. Il resta toujours à ses yeux le but suprême de la vie et la suprême forme du bonheur.

« Il n'y a en moi, a-t-elle dit, rien de fort que le besoin d'aimer. » Ne restreignons pas le sens du mot. Ce que nous appelons proprement l'amour et ce « besoin d'aimer », qui fut en elle comme une émanation de tout son cœur, ont peut-être une source commune. George Sand a beaucoup aimé. Elle a eu la vertu par excellence, la charité, qui ouvre les portes du ciel. Elle a versé sur les souffrances humaines tous les trésors d'une inépuisable tendresse. Se donner tout entière, telle fut sa vocation. L'optimisme chez elle et l'idéalisme ne sont qu'une forme de sa bonté native : elle aima tant l'humanité qu'elle n'en vit même pas les vices et les laideurs. La bonté, voilà le fond de son âme; elle fut bonne, et elle le fut bonnement.

Dès le début, George Sand eut la pleine possession d'un génie qui, sans s'être cherché, se trouva du premier coup. Ni tâtonnements ni reprises : elle atteignit tout d'abord la perfection de sa manière. C'est pour gagner son pain qu'elle entreprit de faire des romans, et il se rencontra qu'elle fut sans y avoir pensé un des plus grands écrivains de son temps. Nature indolente et passive, elle s'absorbait déjà tout enfant en de longues extases; elle avait l'air d'une « bête ». Ceux qui l'ont connue à l'époque d'*Indiana*, de *Valentine*, de tous ces romans orageux qui passionnèrent jusqu'au délire la génération contemporaine, nous la montrent débonnaire, inerte, les yeux un peu ternes, doux et tranquilles, l'air nonchalant et lassé. Elle n'a point d'esprit; elle ne s'anime pas; elle semble entre la veille et le sommeil. Elle parle d'une voix monotone avec des gestes lents et placides; il y a dans toute sa personne quelque chose qui tient de l'auto-

mate. Le génie de George Sand est instinctif. Étrangère, pour ainsi dire, à ses propres créations, elle travaille en somnambule. Peu lui importe qu'on mène du bruit autour d'elle ; elle n'en poursuit pas moins sa tâche avec une sûreté calme comme si elle écrivait sous la dictée de quelque maître invisible. Elle-même se compare à une fontaine naturelle. Ses familiers usaient d'une comparaison analogue, mais plus expressive encore dans sa vulgarité : « Supposez, dit l'un d'eux, que vous ayez un robinet ouvert chez vous; on entre, on vous interrompt, vous le fermez; les visiteurs une fois partis, vous n'avez qu'à le rouvrir. C'est comme cela chez George Sand. » Elle a sa mesure quotidienne, et elle la remplit sans jamais rayer un mot, sans même avoir besoin de se relire, finissant un roman, dit la légende, à une heure du matin et en commençant un autre de la même haleine. On dirait qu'écrire est chez elle une fonction purement mécanique.

En se mettant à l'œuvre, George Sand ne sait où elle mènera ses héros et ne se demande pas où ses héros la mèneront. De là, ce que la plupart de ses ouvrages ont d'aventureux dans leur développement et de mal équilibré dans leurs proportions. Ils se font d'eux-mêmes au fur et à mesure, et, si cette licence de composition leur prête un grand charme de naturel, c'est au détriment de l'unité, qu'aucun plan arrêté d'avance ne garantit contre les écarts. A ce manque de suite dans l'action correspond le manque de fixité dans les personnages. Il arrive souvent que leur physionomie s'altère; l'auteur leur prête, chemin faisant, selon les besoins d'un récit qu'elle laisse courir devant elle, des traits qui ne s'accordent guère avec ceux que nous leur connaissions. Ce qu'on peut surtout lui reprocher, c'est que ses caractères, ceux-là mêmes qu'elle a d'abord pris dans l'observation de la réalité, ne tardent pas à perdre pied, à dégénérer en types d'imagination complaisamment formés d'après un modèle tout idéal. Certes, on trouve souvent chez elle une psychologie fine et pénétrante. Nul écrivain n'a mieux saisi, par exemple, les

natures d'artiste avec leur vivacité sans consistance, leur égoïsme instinctif, leurs puériles susceptibilités; nul n'a mieux rendu l'âme faible d'hommes restés enfants, chez lesquels la volonté sans ressort ne sait à quoi se prendre; nul n'a exprimé avec autant de délicatesse ce mélange d'ingénuité virginale et de ruse féminine. de malice et de candeur, de hardiesse provocante et de réserve pudique, ce charme mystérieux et troublant d'un cœur de jeune fille qui s'éveille à l'amour. Mais, s'il y a dans son œuvre des parties d'analyse délicate et profonde, les personnages, il faut bien le reconnaître, y sont en général des conceptions de l'esprit plutôt que des hommes en chair et en os. Ses romans ne donnent pas l'impression de la réalité. « Feuillet et moi, avouait-elle de bonne grâce, nous racontons des légendes. » Et, se comparant à Balzac : « Vous faites la Comédie humaine; moi, je voudrais faire l'Épopée, l'Églogue humaine. » George Sand est un poète. Elle observe beaucoup moins qu'elle ne contemple; au lieu de reproduire le réel, elle imagine l'idéal.

Ce qu'il y a de plus admirable en elle, c'est le style. Elle n'avait point étudié son métier d'écrivain; écrire ne fut jamais pour elle un art, mais un don. Elle montra d'emblée cette sûreté magistrale qui tient du miracle. On peut lui reprocher de la prolixité, une abondance parfois un peu molle. Mais quelle richesse, quel mouvement, quelle harmonie! C'est un large fleuve qui s'épand en nappes unies et transparentes. Il y a dans ce style comme une félicité bénie, quelque chose d'ample et de généreux, une fraîcheur vivifiante, une savoureuse plénitude, une douceur de lait et de miel.

George Sand n'est plus guère lue. Que restera-t-il d'elle? Ses romans à grandes passions procèdent de ce romantisme exalté dont le milieu du siècle marque dans tous les genres l'irrémédiable décadence. Il y a beau temps que ses romans socialistes nous font sourire de leurs tirades humanitaires et de leur chimérique optimisme. Ce qui restera de George Sand, ce sont ses pastorales, ce sont quelques simples et

touchantes histoires d'amour auxquelles la nature sert de cadre. Si cette idéaliste incorrigible n'a pas représenté les paysans avec la rudesse et l'égoïsme que leur prêtent nos romanciers contemporains, elle leur conserve du moins assez de leur rusticité native pour qu'ils restent vrais. Elle les connaît, elle les a pratiqués dès l'enfance, elle sait dégager en eux ce que leur dure et grossière apparence peut recéler de tendresse ou même de distinction morale. Elle est par excellence le peintre des champs. Elle a ses traînes du Berry comme Bernardin ses mornes de l'Ile de France et Chateaubriand ses forêts vierges du Nouveau-Monde. Les haies vives dans lesquelles on entend un battement d'ailes, les chemins sinueux qui serpentent capricieusement sous de perpétuels berceaux de feuillage, les fraîches prairies où se couche la vache aux grands beaux yeux songeurs, les terres grasses luisant au soleil d'avril, voilà son véritable domaine. Lassée des passions, déçue par les utopies, elle s'est réfugiée aux champs, et là un immense apaisement descend en son cœur. Elle est en communion perpétuelle avec la nature; son regard doux et lent semble l'absorber à longs traits, et, spontanément, elle en rayonne autour d'elle la bienfaisante vertu.

A George Sand s'oppose l'école réaliste, dont Stendhal peut être considéré comme le premier représentant. Le réalisme, qui, dans la seconde partie du siècle, devait profondément renouveler toute notre littérature, s'y introduisit d'abord par le roman. C'est que le roman, s'il se prête à toutes les fantaisies, est aussi le genre littéraire qui s'approprie le mieux à la peinture de la réalité. La poésie vit d'imagination; le théâtre est soumis à des lois d'optique spéciale : quant au roman, il peut, dans la pleine liberté de sa forme, rendre le tableau fidèle de la vie, telle que la note en toute sincérité un observateur précis et pénétrant.

Stendhal se rattache par certains côtés au romantisme. Les romantiques s'étaient posés en face du pseudo-classicisme comme les promoteurs d'une rénovation qui devait

débarrasser l'art de toute règle factice en le rappelant à la nature, son unique modèle. C'est par haine des préjugés et des conventions que l'auteur de *Racine et Shakespeare* fit au début cause commune avec eux ; il fut alors le plus impatient d'entre les révolutionnaires et le plus avancé. Mais cet esprit défiant ne s'associa jamais à la restauration religieuse et idéaliste ; il assista en spectateur sceptique au triomphe d'un lyrisme qui ne fut jamais pour lui que rhétorique vide et fausse sentimentalité. Il condamnait sans rémission non seulement la forme de la poésie, mais la poésie elle-même. Ses maîtres se nomment Helvétius et Destutt de Tracy. Il est matérialiste. Il est athée. La sensation, la physiologie, le fatalisme du tempérament, voilà ses articles de foi. Naturellement sensible, il a honte de ses émotions et les déguise sous l'ironie. Aux magnanimes héros romantiques il oppose son Julien Sorel, type de froid égoïsme, sorte de Rolla sans idéal, qui ne vise qu'aux jouissances d'une âpre et desséchante ambition. Il a une telle horreur pour « le ton sublime », qu'il s'interdit toute métaphore. Son style est décoloré pour être plus transparent ; il a la précision et la sécheresse d'un procès-verbal. Avant de se mettre à écrire, Stendhal lisait quelques pages du Code civil.

Sa « profession » fut d'observer le *moi*. C'est un des hommes qui ont le mieux connu l'homme. Il croit à la prédominance de la complexion et du milieu sur la personne, et par là il annonce Balzac et nos romanciers contemporains. Mais avant tout il est psychologue ; ne se dissimulant pas l'impossibilité de déterminer d'une façon précise l'influence du physique sur le moral, il tourne toute son attention vers l'analyse de la vie intérieure. « Je cherche, a-t-il écrit, à raconter avec vérité et avec clarté ce qui se passe dans mon cœur. » Stendhal est un moraliste, et il porte dans l'étude des sentiments une perspicacité, une finesse, une pénétration, qui l'ont fait nommer par Taine le plus grand psychologue du siècle.

Grand psychologue, mais non pas grand romancier. Ce

qui lui manque, c'est le don de créer des hommes. Les détails ont toujours chez lui une exactitude minutieuse, mais ils ne forment pas un ensemble. Ce sont des traits qui, lorsqu'il y a entre eux convenance, se juxtaposent au lieu de se combiner, et qui, souvent en contradiction les uns avec les autres, forment alors une sorte de monstre hétéroclite. L'action de ses romans, toute décousue, se compose d'une série d'épisodes qui n'ont aucun centre commun, et les personnages, y dispersant à tort et à travers, y éparpillant leur individualité, sont des merveilles d'observation, mais non des êtres vivants.

Stendhal n'en a pas moins eu une grande influence sur le mouvement littéraire de notre époque. Dans la première partie du siècle, Mérimée et Balzac sont ses disciples; dans la seconde, c'est de lui que se réclament ceux qui mènent campagne contre le romantisme. « J'aurai quelque succès, disait-il, vers 1860 ou 1880. » Une fois le règne de Chateaubriand fini, le sien commença. S'il ne fut pas artiste au sens élevé du mot, si, chez ce collectionneur d'observations psychologiques, l'analyse avait tué la faculté créatrice, il ne faut pas mesurer son action à la valeur intrinsèque de son œuvre. Les romans de Stendhal auraient beau être détestables (c'est le mot que Sainte-Beuve jetait aux admirateurs superstitieux), il n'en reste pas moins un de ces rares écrivains qui donnent le branle à l'esprit de leur temps. Il a réagi le premier contre ce qu'il y avait de faux et d'outré dans l'art romantique. Il a ramené le siècle sur le terrain de l'observation positive. Il a annoncé, il a préparé, en plein triomphe de l'art intuitif et visionnaire, la revanche de cette méthode « expérimentale » qui devait renouveler après lui toute notre littérature.

« Les idées de Stendhal sur les hommes et sur les choses, écrivait Mérimée, ont singulièrement déteint sur les miennes. » Il y avait d'ailleurs entre ces deux esprits des affinités qui leur prêtent un air de famille, en laissant à chacun d'eux sa physionomie bien distincte.

Ce qui frappe d'abord chez Mérimée, c'est le sens du réel. En se ralliant au romantisme, il n'aliène point son originalité résistante. Il se refuse dès le début à ce qui pouvait en sortir de déclamatoire, de vague, de poncif.

Son goût de la vérité toute en nerfs et en muscles, il l'a porté jusque dans le genre du roman historique, si propice au clinquant de la couleur locale et à toutes les debauches de l'imagination : la *Chronique de Charles IX* est d'une sobriété qui tranche avec le luxe de mauvais aloi qu'étalent les « fantaisistes » et les « pittoresques ». Il l'a porté jusque dans le merveilleux lui-même, où son analyse scrupuleuse nous donne l'illusion et pour ainsi dire l'hallucination de la réalité. Mérimée ne s'intéresse qu'à des faits. Et ces faits, il leur laisse la parole. Les ayant choisis avec tact, il les fait valoir par la manière dont il les dispose, par l'art avec lequel il les présente, sans jamais intervenir dans ses récits. En un temps de lyrisme exubérant, il reste absent de son œuvre. Il affecte l'indifférence la plus détachée. Il ne veut pas avoir l'air de s'intéresser à ses personnages, par crainte de leur porter plus d'intérêt que le lecteur.

Qu'il n'occupe pas dans la littérature de notre temps une place plus considérable, cela tient justement à sa réserve étudiée, à sa froideur de tenue, à cette appréhension excessive du ridicule qui lui fait considérer tout trait de sensibilité comme un signe de faiblesse et comme une marque de mauvaise éducation. Mérimée est avant tout un homme du monde, et à la façon anglaise, correct, flegmatique, ne s'étonnant de rien, ne laissant jamais sa physionomie trahir les impressions qu'il peut éprouver. L'homme du monde prévalait en lui sur l'homme, et trop souvent le « gentleman » a fait tort à l'écrivain.

Il n'en demeure pas moins un admirable artiste. Inférieur à Stendhal comme psychologue, malgré tout ce qu'il y a de pénétrant dans son analyse, il lui est supérieur par le talent de mettre en scène, de conduire une action, de composer une œuvre dont toutes les parties se tiennent. De plus, il a

un style « littéraire », le style d'un écrivain exact et contenu, mais non celui d'un algébriste. Il atteint la perfection de son genre. Presque toutes ses nouvelles sont des chefs-d'œuvre en cette manière un peu sèche, un peu dure, mais forte, nerveuse, pressante, qui fait de lui un des romanciers les plus originaux et les plus caractéristiques du siècle. Enfin il s'est surpassé lui-même, ou plutôt il s'est une fois départi de son impassibilité féroce, dans ce roman de *Colomba*, où, sans perdre les qualités distinctives d'un talent toujours sobre et serré, il en a déployé d'autres dont il s'était jusque-là défié trop jalousement, où la sensibilité la plus exquise se mêle à la plus délicate ironie, où la réalité âpre et crue laisse passer un reflet de sympathie et comme une lueur d'idéal.

Le réalisme, auquel Stendhal avait frayé la voie, mais à l'aventure, sans laisser une œuvre achevée et qui s'imposât, ce réalisme dont il fut l'initiateur en tous les sens, et qui a dans Mérimee son artiste classique, Balzac en est le représentant le plus complet, le plus hardi et le plus puissant.

Même dans le roman, le réalisme ne saurait être la copie exacte du réel, puisque l'art comporte forcément deux procédés, l'abstraction et l'idéalisation, aussi incompatibles l'un que l'autre avec un décalque, le premier éliminant les traits qui ne sont pas significatifs, le second affirmant avec plus de force la signification de ceux que l'artiste a choisis. Que Balzac mette dans les choses humaines une cohésion peu conforme au hasard de la vie, qu'il élague de la réalité tous les éléments étrangers à son dessein, qu'il l'accentue, qu'il la ramasse en puissants raccourcis, ce sont là des conditions en dehors desquelles il n'y a pas d'œuvre littéraire. Pour abstraire et pour idéaliser, Balzac ne cesse pas d'être réaliste. Remarquons pourtant qu'aucun romancier, même dans l'école contraire, n'a pratiqué plus hardiment que lui ces deux opérations fondamentales de l'art. Beaucoup de ses personnages se résument dans une seule

passion, et qu'il exagère jusqu'à la manie. Baudelaire s'étonnait déjà que la gloire de Balzac fût de passer pour un observateur; le grand réaliste lui apparaît comme une sorte d'halluciné qui ne voit autour de lui qu'êtres extraordinaires et qu'aventures invraisemblables, qui prête sa propre stature à tous les acteurs de sa Comédie humaine, et chez lequel les portières mêmes doivent avoir du génie.

Ce goût du romanesque qui fait ressembler toute une partie de son œuvre aux plus étranges inventions des Eugène Sue ou des Frédéric Soulié, s'unit chez Balzac à un irrésistible penchant vers le merveilleux, le surnaturel, les sciences suspectes des thaumaturges. Il y a dans ce peintre de la réalité un disciple de Swedenborg, un adepte de Mesmer, presque une dupe de Cagliostro. Son esprit est plein de superstitions et de chimères. Il semble voir les choses à travers un songe. Aux prises dès le début avec les difficultés d'argent dont il ne sortit qu'à la veille de sa mort, toute son existence se passe soit à rêver la fortune, soit à la poursuivre par des entreprises dans lesquelles l'homme d'affaires est toujours victime du poète et du voyant. Il vit dans un monde fantastique. Il a le vertige de sa propre imagination.

Si Balzac n'en mérite pas moins le nom de réaliste, c'est surtout parce qu'il a peint de préférence ce que l'humanité offre de vilain et de trivial. Lui-même disait à George Sand : « Les êtres vulgaires m'intéressent plus qu'ils ne vous intéressent. Je les grandis, je les idéalise, en sens inverse, dans leur laideur ou dans leur bêtise. » Ces êtres vulgaires que Balzac affectionne, il leur donne « des proportions effrayantes ou grotesques ». Or l'exagération du mal, nous sommes ainsi faits, trouve notre crédulité beaucoup plus accommodante que celle du bien. C'est de la sorte que le mot *réalisme*, détourné de son vrai sens, s'applique à des œuvres d'idéalisation forcenée, pourvu qu'elles idéalisent l'homme dans sa perversité ou dans sa sottise. Le réalisme contient sans doute une théorie spéciale de l'art; mais il y a avant tout dans celui de Balzac une con-

ception particulière de l'homme et du monde, une philosophie directement opposée à celle dont s'inspirait l'école idéaliste.

Le mysticisme occulte de Balzac ne l'empêche pas d'être matérialiste. Malgré certaines professions de foi purement officielles, le matérialisme fait le fond de sa philosophie comme l'amour de la matière sous toutes ses formes fait le fond de son tempérament moral. Qu'est-ce que la vie humaine à ses yeux? Une course à la richesse, et, par la richesse, à la jouissance. Il se représente la société comme une mêlée de passions brutales. Au fond, l'homme n'obéit qu'à son intérêt. Tant pis pour le faible qui se laisse dévorer par le fort; la nature est immorale. L'activité universelle a pour unique mobile l'appétit. Toute la philosophie de Balzac peut se résumer dans la divinisation de la force. Ses héros de prédilection sont étrangers à tout scrupule et supérieurs à tout préjugé de conscience. Grands seigneurs, ils s'appellent de Marsay; forçats, ils s'appellent Jacques Colin. Jacques Colin ou de Marsay, ce sont des « hommes forts », qui méprisent l'humanité en l'exploitant.

Le bien ne tient-il aucune place dans l'œuvre de Balzac? Parmi les innombrables personnages entre lesquels se joue la Comédie humaine, il y en a d'honnêtes. Mais ces honnêtes gens sont presque toujours représentés comme des inconscients. Balzac ne croit pas à la liberté morale. Il fait de l'homme un agent irresponsable, une composition de forces aveugles. La vertu, de même que le vice, est à ses yeux tout instinctive. Or, comme nos instincts tendent fatalement à la conservation et à l'accroissement de notre être, il ne voit en elle qu'une variété de cet égoïsme qui est l'essence même de la nature humaine. Chez Birotteau, elle s'explique par une imbécillité foncière; chez le père Goriot, elle nous est peinte comme une affection morbide. Le vrai monde de Balzac, celui où il se sent à l'aise, c'est le monde des affaires, des intrigues et des scandales, le monde où triomphent banquiers véreux, politiques tarés, gentilshommes entretenus, le monde qui a le bohème pour roi, la cour-

tisane pour reine et l'argent pour dieu. Le conflit des cupidités et des ambitions excite les plus bas instincts de la nature humaine; mais ces instincts, lancés à la conquête du pouvoir ou de la fortune, développent une énergie de passion dans laquelle éclate le puissant génie du romancier. Uniquement épris de la force, Balzac représente, sans aucune préoccupation morale, cette force, qu'il admire pour elle-même, appliquée, chez tous ses personnages au triomphe de leurs intérêts et à la satisfaction de leurs appétits.

Ce manque d'idéal dans sa conception de la vie et de la société se liait chez lui à je ne sais quelle vulgarité native dans sa manière d'être. Massif et lourd, les traits fortement accusés, la voix commune, il avait en toute sa personne quelque chose de puissant, mais de mal dégrossi. Il manquait de tact et de tenue. On nous le représente chantonnant, gesticulant, « tapant sur le ventre. » Incapable de réprimer les saillies d'un tempérament fougueux, il est l'opposé de ce « gentleman » froid et correct que voulut être et que fut Mérimée. Il a une rondeur joviale et triviale, un orgueil exorbitant et candide. Il est bonhomme, sensuel, expansif. Il plaisante lourdement et rit lui-même de ses bons mots à gorge déployée. Il tranche sur toute chose. Sa verve rabelaisienne s'épanche en gaudrioles, et sa philosophie d'estaminet en apophtegmes grossiers et crus. Il y a en lui du Gaudissart.

Son œuvre ne dément guère ce portrait. Balzac a une puissance, une vigueur, une richesse incomparables; il n'a point la délicatesse. Son goût des grandes dames ne l'empêche pas d'être foncièrement roturier; on y sent l'admiration béate du parvenu qu'éblouit le mirage des splendeurs et des élégances patriciennes. L'élévation lui manque aussi bien que la distinction. S'il parle de la vertu comme d'une niaiserie, il traite le mariage comme une affaire, il ne voit dans l'amour qu'une concupiscence. Il est cynique sans le savoir, avec candeur. Il matérialise tout ce qu'il touche. Il souille les émotions les plus pures et les plus suaves

tendresses. Ce qu'il saisit et rend à merveille, ce sont les intérêts et les convoitises, les sentiments inférieurs de la nature humaine. Sa Comédie est une sorte d'épopée, mais celle d'un naturaliste qui ramène tout à la physiologie et qui n'a d'autre inspiration que l'ivresse de la matière.

C'est par là qu'il mériterait surtout le nom de réaliste, si l'on pouvait croire que le « réel » se réduit à ce qu'il y a dans l'homme de plus grossier et de plus vil. Mais il le mérite encore par le don qu'il a de voir les objets, d'en saisir le sens, de l'exprimer avec une précision et un relief extraordinaires. La peinture des milieux, la mise en scène, a dans son œuvre une importance capitale, et cela se comprend chez un matérialiste pour qui l'homme subit fatalement l'influence des choses. Balzac porte dans la description l'exactitude la plus scrupuleuse. Il lui arrivait de faire tout un voyage pour voir de ses yeux la ville où il devait placer l'action de son prochain roman, puis de chercher rue par rue une maison dont la physionomie particulière lui semblât convenir aux personnages qu'il voulait y loger. Il saisissait d'instinct les affinités intimes des milieux avec les êtres. Aucun trait de couleur locale ne lui semblait insignifiant; les noms propres eux-mêmes prenaient une signification à ses yeux. Il se connaissait en meubles, en étoffes, en tapisseries, aussi bien qu'un commissaire-priseur. Il avait, pour employer un mot de sa langue, le goût passionné de la « bricabraquologie ». Et à sa faculté d'observation pénétrante et sagace, à sa prodigieuse mémoire qui emmagasinait sans trouble et sans fatigue les plus minutieux détails de la réalité extérieure, il joignait la puissance d'imagination qui donne la vie. Les objets sous sa plume prennent une figure expressive. Ce n'est pas un inventaire, c'est comme une représentation animée et colorée des choses matérielles, qui semblent elles-mêmes s'associer aux sentiments des personnages et jouer leur rôle dans l'action.

Balzac peint les hommes avec la même exactitude que les choses et le même goût des traits particuliers. Il s'attache

à ces détails multiples et complexes qui donnent à chaque personnage sa physionomie caractéristique. Chacun porte l'empreinte de son origine, de son tempérament, de son éducation, de son métier, de son habitacle, des circonstances infiniment variées sous l'influence desquelles se développe son action. Nous disions que, dans la peinture des caractères, Balzac abstrait à outrance; mais, si ses personnages sont la plupart du temps mus par une seule passion, l'analyse de cette passion comporte pour ce physiologiste une foule de détails que négligeait l'idéalisme, habitué à voir dans l'homme un pur esprit. Balzac la représente, non pas dans sa généralité typique, mais toujours modifiée par les circonstances particulières et par les diversités individuelles. C'est là ce qui le distingue des écrivains idéalistes, classiques ou romantiques, et cette différence tient à ce qu'il considère l'homme non plus en cartésien, mais en disciple de Cabanis et de Geoffroy Saint-Hilaire, non plus comme une force morale agissant dans la plénitude de sa liberté, mais comme l'esclave des conditions physiologiques auxquelles sa nature même l'assujettit. Individualisés à ce point, les personnages de Balzac vivent d'une vie complète. Ce ne sont pas des symboles de convention, mais de véritables hommes, et, si parfois la multitude des traits peut embrouiller leur figure, elle emprunte le plus souvent à cette accumulation même un effet de vérité saisissante. Nous connaissons jusqu'aux plus menus traits de leur nature et de leur existence. Ils se détachent dans notre esprit avec une incomparable vigueur de relief. Nous sommes persuadés qu'ils appartiennent au monde réel, et peu s'en faut que, comme Balzac lui-même, nous ne croyions vivre avec eux.

La Comédie humaine n'était pas, dans la pensée de son auteur, une comédie de caractère, mais une comédie de mœurs. Il avait l'ambition de représenter la société moderne tout entière et non de la résumer dans quelques figures. Sans doute, quoiqu'il parte toujours de la réalité, il se laisse plus d'une fois entraîner par son imagination à exagérer

les traits que l'observation lui fournit. On trouve aussi chez lui des personnages plus grands que nature, et qui, malgré ce qu'il met en eux de fortement individuel, sont en un certain sens des créations symboliques. Mais ils dépassent son cadre. Balzac a pour dessein de peindre les mœurs contemporaines. Aussi les figures que comporte de lui-même son plan sont-elles plutôt celles qui appartiennent à la commune humanité. Il peint son époque dans une série de tableaux liés les uns aux autres et par l'unité de vue et par l'emploi des mêmes personnages. Si ses « héros », les Goriot et les Grandet, saisissent puissamment notre imagination, les personnages moyens sont plus réels. En peignant leurs travers, leurs manies, leurs petites passions, leur milieu banal, il a vraiment égalé son œuvre à la complexité de la vie. Scènes de la vie privée et de la vie politique, de la vie de Paris et de la vie provinciale ou de la vie de campagne, monde de l'aristocratie, de la finance ou du négoce, administration, armée, magistrature, les journalistes et les acteurs, les paysans et les prolétaires, les déclassés de tout rang, les voleurs et les bandits eux-mêmes, ce qu'il y a de plus brillant à la surface de la civilisation et ce que les dessous laissent apercevoir de plus ignoble, l'entre-deux surtout avec les variétés multiples qu'il comporte, Balzac embrasse la société tout entière de son temps. Il « a fait concurrence à l'état civil. » Il a été l'historien complet d'un demi-siècle, et lui-même oppose à l'histoire officielle, sec et froid registre de faits tout extérieurs ou vaine métaphysique appliquée à transformer les accidents en nécessités, cette Comédie humaine qui laisse aux âges futurs comme une illustration animée et vivante des mœurs sociales dans leurs cadres les plus divers. M. Taine a dit de Balzac qu'il était, après Shakespeare, notre plus grand magasin de documents sur la nature humaine. N'oublions pas ce que la peinture des hommes a chez lui d'essentiellement particulier au temps et aux lieux, et disons plutôt qu'il est notre plus grand magasin de documents sur la société dans laquelle il a vécu.

Ce qu'il y a de plus contestable en son œuvre, c'est le style. Il ne faut pas y chercher la fermeté, la rectitude, la décision des maîtres. Balzac procédait par tâtonnements, par retouches successives. Il demandait jusqu'à sept et huit épreuves, essayant, corrigeant, remaniant sans cesse, livrant sa copie à l'imprimeur sans avoir encore trouvé l'expression définitive, dévoré par l'inquiétude d'une perfection qu'il a rarement atteinte. C'est un écrivain sans mesure, sans goût, violent, trouble, hasardeux, et l'on a trop beau jeu de lui reprocher son manque de pureté et de simplicité, ses incohérences, sa phraséologie scientifique, ses alliances de mots brusquées, ses trivialités et ses mièvreries, son fatras de figures discordantes, ses archaïsmes pédantesques et ses néologismes bizarres. Il est facile de comprendre que Balzac passe pour mal écrire aux yeux de ceux qui le jugent d'après les traditions classiques. Son style est bien l'image de sa nature à la fois brutale et subtile, puissante et tourmentée ; il marque admirablement ce qu'il y a de pénible, d'obscur, dans ce cerveau fumeux, mais aussi son originalité vigoureuse et sa force inventive. C'est d'ailleurs le seul qui pût s'approprier à son œuvre. « Nous sommes trois à Paris, disait-il, qui savons notre langue, Hugo, Gautier et moi. » Il savait sa langue, c'est-à-dire qu'il savait les langues de tous ses personnages, celles de toutes les sciences, de tous les arts, de tous les métiers. Aucun mot qui n'ait place en son vocabulaire comme aucune idée, aucun sentiment, aucun objet, qu'il ne fasse entrer dans son cadre. Le style de Balzac s'est modelé de lui-même sur une civilisation touffue, complexe, raffinée, qu'il était impossible de rendre sans bariolages et sans surcharges. Avec son dévergondage et ses entortillements, ses saccades et ses bavures, ses violences et ses préciosités, ce style surchauffé, fiévreux, bouffi et crevassé, rocailleux et dissolu, tout couturé de cicatrices, tout constellé de termes bizarres, charriant phébus et termes d'argot, crudités techniques et chatoyantes métaphores, l'or pêle-mêle avec la fange, est bien l'expression fidèle de sa Comédie, vaste mascarade humaine,

fouillis inextricable de passions, d'intrigues, de tripotages, bazar universel tout encombré de bibelots et de défroques, pandémonium et capharnaüm, gigantesque kaléidoscope de la vie contemporaine dans ses innombrables bigarrures et dans ses complications infinies

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE I

L'ÉVOLUTION RÉALISTE

Le romantisme n'avait pas compté seulement pour ennemis les défenseurs de la tradition classique. Dès le début, il eut affaire à des adversaires plus redoutables, qui, au lieu de défendre un régime littéraire en désaccord avec l'état social, attaquaient l'école novatrice sur le terrain qu'elle s'était choisi, et, arborant la même devise, l'interprétaient dans un esprit plus conforme aux tendances scientifiques que la seconde moitié de notre siècle devait faire prévaloir. Ils avaient assisté avec une indifférence moqueuse au réveil spiritualiste dont M[me] de Staël donna le signal, à la restauration du christianisme artificiel qui eut dans Chateaubriand son machiniste. Ils restaient en philosophie les disciples du XVIII[e] siècle. La vérité et la nature, telle était la formule sacramentelle que la nouvelle école avait inscrite sur son drapeau : ce fut aussi la leur, mais ils en opposèrent le sens positif à l'idéalisme sentimental où la poésie romantique puisait ses inspirations. Cinquante ans au plus avaient passé depuis la première éclosion du romantisme qu'il était frappé dans son esprit même d'une mortelle décadence. Il avait été une révolte du sentiment et de l'ima-

gination contre l'analyse, et, moins de cinquante ans après cette révolte éclatante, l'analyse, armée de méthodes plus exactes et d'instruments plus précis, ruinait le glorieux idéal que le sentiment et l'imagination s'étaient construit par delà le monde des faits. Il avait conçu l'art comme une inspiration du cœur, comme un songe ailé de la fantaisie, comme une magie d'évocation symbolique, et voilà que les générations nouvelles le réduisent à n'être plus que l'anatomie sèche et froide de la réalité, une collection de faits, un magasin de documents.

Vainqueur du classicisme, qui domine notre littérature pendant plus de deux cents ans, le romantisme fournit une carrière d'un demi-siècle à peine. Comment s'explique une chute si prompte après un si éclatant triomphe?

L'art classique avait fleuri au sein d'une société fortement assise où chacun s'établissait sans trouble dans des croyances communes à tous. Les deux siècles qu'il dure sont une période d'universelle sécurité, pendant laquelle il se développe régulièrement en un parfait accord avec l'ordre établi. A cette saison paisible et clémente dont aucune intempérie ne trouble la sérénité, comparons l'époque de notre histoire qui commence avec la Révolution. Depuis la terrible crise d'où elle est sortie, notre société cherche de secousse en secousse un équilibre qu'elle n'a pas encore trouvé. Aucune autorité supérieure qui unisse les âmes au sein d'une même foi. Chacun a sa théorie du gouvernement, sa métaphysique, sa révélation personnelle. Partout l'anarchie intellectuelle et morale. Les idées ne se rapprochent que pour se heurter. Tout principe fixe a sombré dans le naufrage de l'ancien ordre social. Les dynasties durent de quinze à vingt ans, les systèmes philosophiques un peu moins que les dynasties. Notre siècle n'a pas plus de teneur que d'unité. Les traditions d'autrefois ont à jamais péri, et le mouvant terrain que la mêlée des esprits fait à chaque instant trembler ne peut offrir un établissement solide à des traditions nouvelles.

Quand la société tout entière est ébranlée jusqu'en ses

bases, comment une discipline littéraire pourrait-elle se maintenir ? Cette fixité que nous chercherions en vain dans la philosophie ou dans la politique, comment la trouverions-nous dans le domaine des lettres ? Il n'y a pas, à vrai dire, d'école romantique, car toute école suppose un ensemble de règles acceptées par ceux qui s'y rattachent, et le propre du romantisme est justement de n'en reconnaître aucune. Ce qui unit les romantiques entre eux, ce ne fut pas la communauté de dogmes nouveaux, mais une même impatience des anciens dogmes. Alliés pour la lutte, ils se dispersèrent après la victoire, et l'esprit souffla où il voulut. Tandis que le classicisme établissait entre les divers genres une immuable hiérarchie, soumettait chacun d'eux à d'étroites observances, et, empruntant ses principes à ce qu'il y a de plus constant dans l'esprit humain, sacrifiait le mouvement à l'ordre, la fantaisie à la raison, le sens propre au sens commun, le romantisme varia à l'infini cet idéal du beau que les classiques avaient conçu comme un patron invariable, substitua la diversité des physionomies à l'unité du type, étudia les hommes pour en tirer, non un exemplaire unique de l'espèce, mais une multitude de portraits individuels, fut, dans sa plus haute portée, le triomphe du particulier sur le général, la représaille du *moi*, c'est-à-dire de l'imagination et de la sensibilité, contre le rationalisme à outrance qui supprimait en nous tout ce qu'il y a de mobile, d'ondoyant, de capricieux, en un mot de personnel. Il faut y voir, non point une doctrine littéraire, mais « un fait d'âme ».

Un fait d'âme, c'est ainsi que Victor Hugo l'appelle en protestant contre ce qu'avait de trop étroit la signification militante d'un mot que lui-même ne voulut jamais adopter. Un fait d'âme, rien de plus juste. Saisissons bien quel en est le sens, et nous n'aurons pas de peine à comprendre que le mouvement romantique se soit si vite épuisé.

Considéré comme un phénomène moral, le romantisme a pour caractère essentiel l'exaltation de toutes les facultés affectives. Ce n'est pas là un état régulier et durable, mais

une sorte de transport, un accès de fièvre, un paroxysme maladif de la sensibilité. Comme tant de héros qu'il mit en scène, lui-même était destiné à mourir jeune. Les ardeurs de sa passion le dévorèrent bien vite, et, quand l'âme humaine, toute recrue d'une course effrénée vers l'idéal, éprouva le besoin de prendre terre, de sentir sous elle un sol ferme et résistant, il se produisit une réaction provoquée par le goût de la réalité positive, qui, passant des sciences dans l'art, devait inaugurer pour l'histoire littéraire de notre siècle une période toute nouvelle.

Le romantisme, qui prit d'abord la vérité pour mot d'ordre, avait-il failli à ses promesses ? Tant de noms illustres, tant de chefs-d'œuvre dans tous les genres répondent suffisamment. Non seulement il abolit les conventions surannées et les règles factices, mais il régénéra la langue, féconda la poésie, ranima l'histoire, vivifia le théâtre, rajeunit enfin la critique. Les cinquante ans de son règne doivent compter comme une des plus glorieuses époques de notre littérature : suivant l'expression d'un critique dont le témoignage ne saurait être suspect, ils sont plus de la moitié d'un grand siècle. Mais cette vérité à laquelle les novateurs avaient prétendu revenir, ils la cherchèrent en eux-mêmes et non dans les objets. Ce fut pour eux une vérité purement « subjective », non point acquise par l'observation désintéressée et impersonnelle des phénomènes, mais inspirée par je ne sais quelle vertu divinatrice qui est le fond même du romantisme. Trop passionnés pour exprimer autre chose que leurs passions, ils ne peignirent pas le cœur humain, ils chantèrent les élancements de leur propre cœur, leurs rêves grandioses, leur besoin d'aimer et de croire, leurs vagues aspirations vers le bonheur, les fantaisies de leur cerveau troublé. Ils substituèrent des conceptions intuitives à l'étude de la réalité. Enivrés de leur idéal, ils perdirent la conscience du monde sensible. En philosophie, en politique, en littérature, ils affichaient un mépris superbe des faits : les faits prirent leur revanche.

Le réalisme triomphant du romantisme, c'est le triomphe

de la science sur l'imagination et le sentiment. La science n'avait pas complètement échappé à la contagion romantique. Elle crut non seulement imposer ses formules à tous les phénomènes naturels, mais encore atteindre jusqu'aux racines extrêmes de l'être. La chimie et la physiologie entrevoyaient déjà le jour où l'homme, ayant enfin pénétré le mystère de l'existence objective, deviendrait réellement le maître de la matière pour la pétrir et la façonner à son gré. Mais, si la science elle-même eut son heure de vertige, ce ne fut qu'après de prodigieuses découvertes, bien propres à éblouir l'esprit humain, et ces découvertes, les instruments en avaient été le calcul et l'analyse. Si elle se laissa un moment séduire par des ambitions décevantes, elle ne fut jamais tentée d'abandonner, pour les réaliser plus tôt, cette pratique expérimentale à laquelle était dû son merveilleux progrès. L'imagination des savants put se prendre à d'illusoires perspectives ; mais la méthode scientifique maintenait leur activité sur le terrain solide des phénomènes. Ils revinrent d'ailleurs bien vite de leur ivresse, et, sans renoncer aux légitimes visées de la science, écartèrent des anticipations chimériques, ou plutôt bannirent de leur esprit l'idée même des mystères inaccessibles à ses instruments. Dans la dernière partie du siècle, toute surexcitation romantique est tombée. La science ne poursuit pas l'énigme de l'être en soi, mais s'attache à prendre de la nature une notion toujours plus exacte et plus complète. Son ambition la plus haute est de ramener les faits complexes et particuliers à d'autres faits généraux et simples, sans même se demander si, par delà cette analyse qui s'élève des faits aux lois, une analyse plus haute ne peut pas remonter des lois à une formule suprême sous laquelle nous apparaîtrait l'unité logique de l'univers

L'évolution réaliste à laquelle préside l'esprit scientifique transforme la philosophie en la tirant des spéculations généreuses, mais trop souvent stériles, pour l'attacher à l'étude précise des phénomènes. Ou bien la philosophie s'interdit de rechercher les causes, qu'elle considère comme

situées au delà de l'entendement, ou bien elle ramène l'ordre des causes à l'ordre des faits, c'est-à-dire la métaphysique à la physique. Le spiritualisme avait vu dans les causes des entités distinctes formant un monde immatériel dont il considérait notre monde comme la doublure ; s'enfonçant en pleine abstraction, il faisait de ses métaphores autant d'êtres spirituels, et, pour expliquer l'univers visible, il commençait par en sortir. Cet idéalisme, après avoir dominé la première partie de notre siècle, est, dans la seconde, en butte à une réaction violente qui prétend confiner l'esprit humain dans l'étude des réalités concrètes. L'école positiviste rompt avec toute transcendance; elle répudie également la recherche de causes premières ou de causes finales, et se tient dans l'entre-deux, qui est le domaine de la science. A la période théologique, dans laquelle l'humanité s'était expliqué la nature par le surnaturel, à la période métaphysique, dans laquelle l'anthropomorphisme avait été remplacé par l'invention de forces abstraites et d'agents occultes, succède la période positiviste, dont le caractère essentiel consiste dans la rigoureuse exclusion de tout ce qui ne se prête pas à une vérification empirique. Le positivisme n'apporte point une nouvelle théorie. Il considère les théories comme des imaginations sans consistance, suggérées à l'esprit humain par le vain désir d'une unité artificielle. Ce qu'il apporte, c'est une méthode, la méthode scientifique, qui a pour outils l'observation et l'expérience. Il bannit les symboles, les entités scolastiques. Il se borne à constater les faits. L'ensemble des liaisons naturelles qu'ils ont entre eux est le seul système dont il admette la légitimité.

Une autre école prétend expliquer l'univers par une cause unique. Mais à ses yeux cette cause même consiste en un fait, et c'est par une hiérarchie de faits que notre esprit pourra se hausser jusqu'au fait suprême. L'analyse a pour point de départ la multitude éparse des phénomènes : ces phénomènes, elle les range en une série de groupes qui s'étagent les uns au-dessus des autres; chaque groupe supérieur

résume dans une formule les phénomènes du groupe inférieur, jusqu'à ce que la formule universelle apparaisse, n'étant elle-même que le résumé des phénomènes qui constituent l'ensemble de notre monde. Une telle philosophie s'oppose en même temps au spiritualisme et au positivisme : à l'un, en cherchant l'explication des choses dans les choses elles-mêmes sans se payer de conceptions subjectives, à l'autre, en soutenant contre lui que les causes ne sont pas inaccessibles et que l'analyse scientifique peut les extraire des objets. Mais, tandis qu'il y a entre elle et le spiritualisme incompatibilité d'esprit et de méthode, elle emprunte sa méthode et son esprit au positivisme, dont elle ne diffère guère que pour viser, sans y atteindre, un but plus lointain. Comme le positivisme, elle réduit l'homme à des phénomènes de conscience, et la nature à des phénomènes de mouvement. Pour elle, il ne se trouve ni dans le moi, ni dans le non-moi, aucune substance à laquelle nous puissions rattacher les modalités comme à leur principe immuable. Une succession indéfinie de petits faits, voilà tout ce qu'il y a de réel soit en nous soit autour de nous. C'est dans la notation et le classement de ces faits que consiste la science. En nous comme autour de nous, ils s'engendrent les uns les autres. Cette âme, dont le spiritualisme fait une substance active, une personne autonome, la science ne peut y voir que la fuite incessante de phénomènes dans la production desquels n'intervient aucune volonté. Ce que les spiritualistes appellent délibération n'est qu'un balancement tout mécanique de forces aveugles. Nous ne sommes pas plus maîtres de nos actes que de nos sentiments et de nos pensées. Le libre arbitre est une hypothèse gratuite, en flagrante contradiction avec les lois de la nature. Ainsi que le monde physique, le monde moral échappe à toute action libre : « le vice et la vertu sont des produits, comme le vitriol et le sucre ».

Le déterminisme a pour conséquence l'abolition de ce que l'humanité nommait jusqu'ici la morale. Il y a des intérêts et des appétits, il n'y a pas de devoir. Les plus sages

considèrent la vie comme un spectacle, les plus actifs et les plus passionnés comme une lutte. L'idéalisme a fini son temps : un âge nouveau commence qui a pour caractère distinctif la souveraineté du fait. Au héros romantique, que dévore sa propre sensibilité, fantôme plaintif à qui manque la force d'agir, âme errante en peine de l'infini, succède cet « homme fort », exempt de tout préjugé et supérieur à tout scrupule, dont le type, déjà conçu par Stendhal et Balzac, incarne en lui l'esprit de la société contemporaine. En donnant à nos moyens d'action sur la matière un si merveilleux accroissement, la science contribue encore à l'universel élan vers la richesse et le plaisir Les réalités positives étouffent le sentiment du droit en même temps que le positivisme en ruine la notion idéale. Il ne reste debout que les faits, dépourvus de tout caractère moral, et l'art conspire avec la philosophie à les glorifier : tandis que la philosophie conclut leur légitimité de leur nécessité même, l'art se réduit de plus en plus à les constater et à les transcrire

L'évolution réaliste n'est pas moins sensible dans la sociologie. Aux conceptions utopiques que l'imagination et la logique pure s'étaient plu à construire, succèdent, ici encore, les procédés de la méthode expérimentale. Les socialistes prétendaient asservir les faits aux vues de l'esprit ou aux aspirations du cœur. Ne comprenant pas que les phénomènes sociaux sont l'expression de lois naturelles, ils rêvaient une organisation factice où l'homme ne pût être ni malheureux ni méchant. Ils voyaient dans la société un état hors nature, résultant d'un contrat. Notre société actuelle était-elle mauvaise? C'est qu'elle avait été mal faite; et, pour la refaire, il suffisait de modifier le pacte social. De là, l'éclosion d'innombrables systèmes, dont les uns sont restés dans le domaine de l'abstraction, et dont les autres, quand ils ont tenté d'en sortir, se sont brisés contre les réalités concrètes. Pour les romantiques du socialisme, il y avait une question sociale; pour les réalistes, il y a des faits sociaux. Les uns poursuivaient une solution

suprême; c'étaient les alchimistes du grand œuvre. Les autres substituent la science à l'alchimie sociologique, et la science leur apprend qu'il n'y a ni pierre philosophale ni panacée universelle, que la société ne tient pas dans une formule unique, qu'elle n'est point le résultat de certaine convention abstraite qu'un législateur peut modifier à son gré, mais une collection d'organismes liés les uns avec les autres par des rapports naturels et conséquemment nécessaires.

Élevées à l'école des réalités positives, les nouvelles générations répudient l'idéal philanthropique et chevaleresque qui avait inspiré leurs aînés. Le particularisme national l'emporte de plus en plus sur l'humanitarisme, voué désormais au ridicule. Les économistes démontrent et constatent la solidarité des peuples, entre lesquels tant de nouvelles voies ont multiplié les relations. Mais ce n'est que pour le profit des intérêts matériels : à la propagande des idées succède le placement des marchandises, et les commis-voyageurs aux apôtres de la fraternité humaine. Les temps héroïques sont passés. Et, tandis que dans nos rapports avec les autres peuples, l'*utilitarisme* tend de plus en plus à prévaloir sur les sentiments et sur les principes abstraits, des tendances analogues ne s'accusent pas avec moins de force dans le domaine de la politique intérieure. Les deux droits divins que nos pères opposaient l'un à l'autre, le droit monarchique et le droit républicain, ont fait place l'un comme l'autre à une notion de l'État exclusivement pratique et dégagée de tout fanatisme. Hommes de cette moitié-ci du siècle, nous n'avons guère connu qu'un vrai et pur royaliste, le « Roy », et il ne le resta peut-être que pour n'avoir pas régné. Le droit divin monarchique peut encore avoir son parti, mais il n'a plus de fidèles; il a son prince, mais il n'a plus ses principes; ce fut un dogme, et ce n'est plus qu'un drapeau. De même, aux républicains de sentiment et de foi ont succédé ce qu'on appelle les républicains de raison, c'est-à-dire les républicains d'intérêt. La République avait été une religion; elle avait eu son apocalypse, son culte,

ses rites et ses hymnes, ses missions et ses croisades; elle avait versé à nos pères l'ivresse des fervents enthousiasmes et des lyriques transports; elle symbolisait le règne de la justice, de l'amour, de la dignité humaine. Les générations de notre temps s'en font une idée beaucoup moins sublime. Elle est, à leurs yeux, le gouvernement le mieux approprié aux nécessités actuelles, le plus commode, le plus simple, le mieux fait pour éviter de ruineuses révolutions. L'économie politique évince toujours davantage la politique pure. Le meilleur régime est celui qui donne le plus confiance aux intérêts et favorise le mieux le développement de la richesse nationale. La notion de l'État perd d'ailleurs tout caractère mystique : le jour approche où nous ne le considérerons plus que comme une compagnie d'assurances mutuelles.

Le réalisme littéraire est l'expression d'une société qui ne croit plus à l'idéal, qui n'a d'autre religion que celle des faits, d'autre croyance que celle des sens, d'autre méthode que celle de l'observation. La littérature romantique dans tous les genres, depuis le lyrisme jusqu'à l'histoire, avait été une poésie : la littérature contemporaine est essentiellement prosaïque. Stendhal, Mérimée, Balzac, tous les initiateurs réalistes, manifestaient hautement leur dédain pour la langue des vers. En pleine floraison du romantisme, Vigny représentait déjà le poète se tirant, soit par l'isolement volontaire, soit par la mort, d'une société qui ne lui témoigne qu'indifférence ou mépris, qui brutalise, même sans le vouloir, sa pudique fierté d'esprit pur. Et cependant, le public de 1830 se laisse attendrir par l'infortune de Chatterton; il plaint cette âme ulcérée, pour laquelle le don du génie est fatalement la vocation du suicide. Trente ans plus tard, quand la pièce est reprise, on crie au malheureux de « vendre ses bottes ». Notre temps est hostile à la poésie. Elle voit chaque jour son domaine se resserrer : le théâtre même lui échappe. Elle est la langue de l'imagination et du sentiment, et notre temps est celui de la science et de la critique. Le poète nous semble un enfant : il joue avec des rimes, exercice inoffensif, aimable et gracieux

divertissement, mais indigne d'un homme. Maints écrivains de cet âge avaient commencé par les vers, qui, la première jeunesse une fois passée, n'ont plus vu dans la poésie que des billevesées dont rougissait presque leur virilité. Un des maîtres de notre génération exprime brutalement le mépris des réalistes contemporains pour cette forme de l'art, qu'il traite de bourdonnement harmonieux. « Tu te contenteras de la prose, se dit, tout jeune encore, Alexandre Dumas : elle seule dit bien ce que tu as à dire. »

Si la poésie n'est pas complètement étouffée par le réalisme, elle change tout au moins de caractère. Ce ne sont plus les grands élans du cœur, les sublimes lieux communs de rhétorique sentimentale, la vague mélancolie du romantisme, sa métaphysique passionnée, ses dithyrambes ou ses blasphèmes, ses triomphants hymnes de foi, ses éclats d'un désespoir orageux et théâtral. Les poètes de notre âge ont eu pour idéal la perfection absolue de la forme poétique. Leurs scrupules d'artistes paraissent bien s'accorder avec ce désir d'exactitude qui est le caractère essentiel du temps. Les uns se sont consumés tout entiers dans leurs curiosités de langue et de rythme. D'autres, tout en poussant aussi loin le souci d'une forme irréprochable, ont appliqué leur instrument poétique à l'analyse délicate de la pensée et du sentiment. Romantiques, si l'on veut, mais d'un romantisme plus réfléchi, plus serré, plus attentif, et qui tiennent assurément de leur milieu le goût de psychologie exacte, le désir de savoir avec netteté, la sagacité pénétrante de leur critique, ou même ce qu'il y a de précis dans leur doute et de scientifique jusque dans leur pessimisme. D'autres enfin se rattachent au mouvement contemporain par l'art minutieux avec lequel ils décrivent les réalités familières, par leur penchant et leur aptitude à peindre les plus petits détails de la vie ambiante, par le ton même de leur poésie simple et pédestre qui applique à côtoyer la prose tous les secrets d'une savante versification.

L'école romantique portait le lyrisme jusque sur la scène. Ce qu'elle y avait fait paraître, c'était, non pas l'âme

humaine, mais, à proprement parler, l'âme du romantisme. Au drame lyrique devait succéder, dans la seconde partie du siècle, un nouveau théâtre en harmonie avec les tendances réalistes. Vingt ans après que le romantisme a triomphé, il paraît aussi vieux que le classicisme. Quelle que soit la différence des poétiques, *Hernani* a d'ailleurs plus de ressemblance avec *le Cid* qu'avec *le Demi-Monde* ou *les Lionnes pauvres*. Tragédie classique ou drame romantique, si l'on regarde par delà les formes et les procédés, c'est le même idéal de la vie humaine, aperçue dans une auréole de poésie et d'héroïsme. Le théâtre contemporain, lui, s'appliquera à bien saisir la réalité et à la reproduire fortement. Son domaine propre, c'est le train de l'existence courante, et son langage naturel, c'est la prose. Loin de chercher dans les âges lointains des événements et des figures extraordinaires, il s'en tient aux figures moyennes et aux événements les plus simples que lui offre la société du temps. Point de livrets d'opéra, mais des thèmes d'observation psychologique et d'anatomie sociale.

Même évolution dans le roman. Ce genre prend aussi de plus en plus le caractère positif et analytique que les ancêtres du réalisme lui avaient déjà imprimé. « Voir clair dans ce qui est », telle était la devise de Stendhal, et c'est aussi celle de l'école qui le regarde comme son premier maître. Le roman contemporain est une œuvre essentiellement documentaire. Il réduit le plus possible la part de l'invention ; il veut être une copie de la réalité. La première loi des réalistes est d'étouffer en leur *moi* toute prédilection qui pourrait nuire à l'autorité de leur œuvre. Ils ne nous montrent rien d'eux-mêmes, que la précision sévère de leur analyse. Le roman est pour eux un instrument d'enquête : ils font l'histoire naturelle de leur génération. Ils mettent toute leur force à ne pas intervenir. Ils peignent le bien sans lui témoigner aucune sympathie et le mal sans qu'il leur échappe aucune marque de réprobation. Leur but est de donner sur les hommes et les choses de leur temps des renseignements impartiaux. Faits comme personnages, ils

emprruntent tous les éléments de leur œuvre à la vie réelle Leur esthétique se résume dans l'imitation de la nature. Ainsi que les peintres, ils ont leurs albums de croquis; ils notent sur le vif les figures, les mouvements, les attitudes, un geste, une intonation, tel nom propre qui les a frappés. Ils appliquent leur imagination, non à inventer ce qui n'est pas, mais à se représenter ce qui est. Ils mesurent la valeur de leurs écrits à ce qu'ils y font entrer de documents humains. Historiographes, analystes, collectionneurs de faits et de sensations, tout leur art s'emploie à illustrer des statistiques.

Pendant le règne du romantisme, l'histoire, renouvelée par Chateaubriand, avait été conçue par les Augustin Thierry et les Michelet comme une évocation, par les Guizot et les Mignet comme une structure logique des événements, que l'intelligence maîtrise et règle. Dans la seconde moitié de notre siècle, elle prend le caractère d'une analyse scientifique. L'historien de ce temps n'est ni un poète ni un théoricien, c'est l'érudit patient qui se cantonne dans un tout petit coin du passé, et qui en rapporte, non pas de pittoresques tableaux, non pas de vastes généralisations, mais des faits minutieusement étudiés, contrôlés par une critique sagace et restant désormais acquis. Il se défie de l'imagination, qui déforme les objets, du sentiment, qui trouble la vue, des conclusions à longue portée, qui subordonnent les documents concrets à la doctrine abstraite. Toute édification rationnelle lui est suspecte aussi bien que toute divination. Où les grands historiens qui avaient illustré la première partie du siècle portaient, les uns leurs systèmes préconçus, les autres leurs intuitions passionnées, il porte le désintéressement méthodique de la science. Ses recherches particulières, ses travaux d'histoire locale, ses monographies détaillées et minutieuses, ne peuvent sans doute avoir toute leur valeur qu'en prenant place dans un ensemble; il ne l'ignore point, il ne perd pas de vue le but suprême des études historiques, qui est une synthèse universelle; mais, au lieu de tracer dès maintenant un plan téméraire et chimérique, il croit être plus utile en se

restreignant au petit nombre de faits dont il peut acquérir une connaissance directe et complète. Vouée uniquement à l'exploration et à l'analyse des textes, l'histoire borne ses ambitions actuelles à saisir les choses avec certitude et à les retracer avec précision. Elle tend à sortir du domaine propre de la littérature. Elle s'associe au positivisme de notre époque en transportant dans l'ordre des phénomènes moraux la méthode rigoureuse que le naturaliste applique aux phénomènes du monde sensible.

La critique, qui avait été jusqu'à notre siècle un délicat exercice du goût, devient elle-même une science. Elle a renoncé aux jugements de rhétorique. Elle fait de plus en plus partie intégrante de l'histoire, et porte dans l'analyse des ouvrages la même rigueur que l'historien dans celle des événements. Elle est une herborisation des esprits. Elle a pour le beau et le laid le même genre d'indifférence que professe le positivisme pour le bien et le mal : l'un et l'autre sont également naturels, et ce que blâme l'homme de goût peut n'être pas moins significatif que ce qu'il admire. Le vrai critique n'admire ni ne blâme : il accepte les formes multiples que prend l'âme humaine pour se révéler, il n'en condamne aucune et les décrit toutes. Appliquant à l'art comme à la morale un déterminisme implacable, il étend l'empire des lois organiques jusque dans le domaine de la production littéraire. Il réduit les individus à n'être que la résultante de leur race, de leur siècle et de leur milieu. Des documents, voilà ce qu'il cherche dans l'œuvre esthétique. Elle est pour lui « ce que sont pour les savants ces appareils d'une sensibilité extraordinaire au moyen desquels ils démêlent et mesurent les changements les plus intimes et les plus délicats d'un corps ». Il voit dans l'homme « un animal d'espèce supérieure qui produit des philosophies et des poèmes à la façon dont les abeilles font leur miel ».

Dans tous les domaines de l'intelligence, l'esprit positiviste a succédé à l'esprit romantique, et ce qui s'appelle positivisme en philosophie prend en littérature le nom de réalisme ou de naturalisme.

CHAPITRE II

LA POÉSIE

Quoique, dans la seconde moitié du siècle, l'esprit réaliste provoque une réaction universelle contre le romantisme sentimental, qui, depuis Mme de Staël et Chateaubriand, avait inspiré notre littérature, il ne faudrait pas croire que l'influence romantique soit entièrement épuisée. Nous la retrouverons jusque chez les maîtres de l'école nouvelle. Mais c'est naturellement dans la poésie qu'elle persiste avec le plus de force : tandis que les genres en prose vivent surtout d'analyse, la poésie semble dénoncer par elle-même un état d'âme en opposition directe avec cette impassibilité qui est la première condition d'un réalisme conséquent.

Entre les survivants de la grande génération romantique, un seul poursuit sa carrière, Victor Hugo. Il maintient avec un robuste orgueil, dans l'affaissement général des âmes et des vocations, le drapeau du romantisme, qui flotte maintenant en exil. Lamartine a quitté la poésie pour la politique, Vigny s'isole de plus en plus dans un dédaigneux silence, Musset consomme peu à peu son suicide, Gautier applique sa plume d'or à des feuilletons de théâtre, Sainte-Beuve a depuis longtemps enseveli au fond de lui-même ce poète mort jeune à qui survit un critique, un physiologiste revenu de toute poésie. Seul, Victor Hugo

passe triomphalement la moitié du siècle. Il n'éprouve ni découragement ni lassitude. Tout en restant lui-même, il se renouvelle, il ouvre à ses inspirations de plus larges perspectives : définitivement établi dans son génie, il en remplit avec aisance toute la capacité.

La première œuvre que Victor Hugo date de l'étranger, c'est un recueil de satires, mais de satires toutes lyriques. Il y déploie une puissance d'indignation chaleureuse qui n'a rien de commun avec la manie déclamatoire des classiques Juvénals. Il se venge des proscripteurs; il venge aussi la vertu et la foi publiques un moment éclipsées, et c'est en leur nom que son vers flétrit la corruption des âmes, stigmatise l'abaissement des caractères, flagelle toute une génération déprimée en qui le souci des intérêts positifs a étouffé la religion de l'idéal. *Les Châtiments* sont une représaille de l'idéalisme romantique contre ce que l'esprit réaliste dénote en soi de scepticisme dans l'intelligence et de lassitude dans la volonté. Mais l'œuvre d'anathème a parfois des accents d'une douceur, d'une pitié infinie. Ce cœur débordant d'amour maudit ceux qui l'emplissent de fureur; et l'amour s'épanche encore à travers les exécrations, il dicte au belluaire irrité d'attendrissantes élégies, de fraîches et gracieuses idylles; la haine contre le mal, la colère de la conscience, s'allient chez lui avec cette cordiale humanité, cette sympathie universelle pour les malheureux, qui sera de plus en plus l'inspiration fondamentale du poète, et que son âme apaisée finira par étendre des malheureux aux méchants.

Avec *les Contemplations*, Victor Hugo revient à la poésie intime. Ce recueil continue ceux dans lesquels il avait déjà mêlé les voix mystérieuses de la nature aux joies et aux tristesses de l'homme; mais, en même temps que sa forme, sans rien perdre en éclat et en vigueur, gagne en souplesse et en amplitude, déploie des harmonies plus savantes, unit à la précision caractéristique des contours matériels un don merveilleux de rendre par les sons et les rythmes ce que ni nos sens, ni notre intelligence même ne peuvent saisir,

sa pensée acquiert plus d'étendue et sa sensibilité plus de profondeur. Ces deux livres de vers méritent leur nom ; ils sont d'un lyrisme plus contemplatif que *les Feuilles d'automne* ou *les Voix intérieures*. Le progrès de l'âge, les amertumes de l'exil, la perte d'un être cher, ont achevé de mûrir le génie de Victor Hugo. Une philosophie élevée, généreuse, pacifiante, se dégage de ses rêveries, de ses imaginations poétiques, de ses obscures apocalypses. Ce sont ici les « mémoires d'une âme », d'une âme qui « marche de lueur en lueur en laissant derrière elle la jeunesse, l'amour, l'illusion, le combat, le désespoir » ; mais, s'ils « s'assombrissent nuance à nuance », c'est pour aboutir finalement « à l'azur d'une vie meilleure ». La philosophie du poète est consolante jusque dans le deuil, parce qu'elle a pour inaltérable principe une croyance toujours plus sereine dans le triomphe du bien sur le mal et dans la réconciliation définitive de l'humanité avec la nature et avec Dieu.

Cette croyance domine aussi *la Légende des siècles*, épopée sincère, vivante, sans banales machines et sans merveilleux factice, sorte de poème « cyclique » qui a pour héros l'homme et pour inspiration la foi dans le progrès infini. La légende de l'humanité, telle qu'il la suit d'âge en âge, se déroule à travers les trahisons, les rapts, les parricides ; mais il oppose Roland aux infants d'Asturie, Eviradnus à Sigismond et Ladislas, le marquis Fabrice à Ratbert. Si les tableaux riants sont rares dans son livre, la conception n'en repose pas moins sur un invincible optimisme. Lui-même le dit, tous les aspects de l'humanité se résument, à ses yeux, en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière. Ce qu'il veut montrer, c'est « l'homme montant des ténèbres à l'idéal », c'est « l'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté ». Le poème dans son ensemble est « une espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière ».

Victor Hugo a au plus haut degré le sens de l'histoire ;

mais c'est dans la légende qu'il se trouve surtout à l'aise. Son génie puissant peut s'y donner pleine carrière : il déroule d'immenses tableaux, il dresse des figures gigantesques; il évoque les mythes grandioses, il ressuscite l'âme des peuples antiques, il exprime en formidables symboles les lois supérieures de la conscience, il associe enfin aux agitations de l'humanité que le bien et le mal se disputent, il « heurte à l'âme humaine, afin de lui faire rendre son véritable son, les êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre vertigineux de la création ». Ce poème, qui s'ouvre sur l'éblouissement de l'Éden et se ferme sur les perspectives fantastiques de l'infini, est l'œuvre la plus grandiose, la plus diverse et la plus riche de Victor Hugo. Il y met au service d'une imagination incomparable une faculté verbale vraiment unique. Pour un nouveau genre, qui mêle le drame et le lyrisme à l'épopée, il se façonne un style nouveau, tenant à la fois de sa langue lyrique et de sa langue dramatique, mais qui, moins tendu que l'une, moins heurté que l'autre, s'approprie admirablement à cette légende des âges par ce qu'il a de simple dans la magnificence et de familier dans la grandeur. Le génie épique de Victor Hugo, qui s'était déjà révélé par *Notre-Dame-de-Paris*, par *les Burgraves*, par certains morceaux des *Châtiments*, atteint ici sa plus haute expression; il est peut-être la forme caractéristique entre toutes d'une maîtrise universelle.

La gloire du poète n'est pas achevée. Après les prodigieux tableaux de la *Légende* il ajoutera à sa lyre une corde nouvelle pour chanter en sa vieillesse la sensualité légère et facile de l'adolescence. Rentré de l'exil dans Paris assiégé, les désastres de l'année terrible lui inspireront des strophes vengeresses où vibre l'indignation, où frémit le patriotisme, où s'exalte une invincible foi aux destinées de la France, dont le culte se confond dans son cœur avec celui de la Justice et de la Fraternité. Cet infatigable génie se multipliera jusqu'au bord de la tombe; et combien de poèmes

posthumes semblent encore attester que, par delà la tombe elle-même, il est resté toujours jeune et toujours fécond!

Les derniers recueils de Victor Hugo reprennent des thèmes déjà connus. Après *la Légende des siècles* on peut dire qu'il cesse de se renouveler. Mais les redites dont abondent ses œuvres les plus tardives ne semblent inférieures aux inspirations originales que parce qu'elles sont postérieures. *Toute la lyre* vient à peine de paraître, et nous y trouvons maints chefs-d'œuvre comparables aux plus belles pièces des *Contemplations*, des *Châtiments*, de *l'Année terrible*. Jusque dans l'extrême vieillesse, Victor Hugo n'a rien perdu de sa puissance et de sa vigueur. S'il revient sur sa propre voie, c'est qu'il avait déjà parcouru le cycle tout entier de la poésie.

Attaqué, discuté, contesté dans la première partie de sa carrière, il exerça dans la seconde une souveraineté unanimement reconnue. Toute la poésie contemporaine émane de lui. Ses disciples sont devenus à leur tour des maîtres, comme les lieutenants d'Alexandre devinrent des rois en se partageant son empire. Parmi les écoles poétiques qui se sont multipliées autour de lui, il n'en est pas une dont nous ne puissions trouver l'origine dans quelqu'un de ses chefs-d'œuvre. Les virtuoses se rattachent à ses *Orientales*, les psychologues à ses *Voix intérieures*, les Olympiens à sa *Légende des siècles*, les « funambulesques » à son quatrième acte de *Ruy Blas*; les « symbolistes » eux-mêmes, ces mystiques de la forme, reconnaissent en lui le premier de nos poètes qui ait saisi l'âme des mots, qui, pour citer ses propres termes, ait découvert un sens révélateur dans le frisson des syllabes. Suivant l'expression d'Émile Augier, Victor Hugo est le Père. Sa vieillesse triomphale fut entourée d'un véritable culte Quand il mourut, tout un peuple le conduisit au Panthéon; mais l'apothéose avait précédé les funérailles.

Victor Hugo n'est pas seulement un ancêtre, c'est en quelque manière un primitif. Les sentiments dont il s'inspire sont les plus généraux, ceux dans lesquels réside le fond

même de l'âme humaine. Organisation puissante, sa force, capable de douceur et de grâce (que de pages d'une exquise délicatesse !), est inhabile aux quintessences du cœur où certains poètes de notre temps ont mis une distinction si curieusement nuancée. On lui reproche d'avoir l'âme grossière : il a l'âme grande, largement ouverte aux plus généreuses inspirations, tout imprégnée d'amour et de pitié, vibrante au moindre souffle comme reluisante au premier rayon ; et, si nous ne trouvons pas chez lui les gracilités mièvres, les tendresses précieuses, les subtils raffinements, c'est qu'il ne faut pas demander à un homme sain d'être aussi sensible qu'un malade.

Avec ce qu'ils appellent les lieux communs du sentiment, nos plus fins critiques lui reprochent ceux de la pensée. Ils exaltent en lui le prodigieux ouvrier de style, le maître souverain du verbe ; mais ils trouvent que sa forme merveilleuse recouvre peu de substance, ils prétendent que ce dieu de l'image et du rythme est un bien médiocre penseur. Reconnaissons ce qu'il y a d'ingénu dans ses grandioses antithèses, de rudimentaire dans sa conception des choses, d'incomplet, de tranché à l'excès, parfois de radicalement faux dans ses vues sur l'histoire, ce qu'il y a soit de par trop simple dans ses formules, soit de contradictoire entre les diverses philosophies dont il s'est fait tour à tour le magnifique interprète. Victor Hugo n'est pas un philosophe. Il saisit par son imagination les grands systèmes pour les transformer en mythes poétiques. Ne sourions pas en l'entendant s'appeler un mage : c'est bien là son nom.

Est-ce à dire qu'il y ait moins de substance en sa poésie qu'en celle d'aucun autre des grands poètes contemporains ? Nous ne le croyons point. Il ne faut pas que les miracles de la langue et de la versification nous fassent méconnaître tout ce qu'il entre en son œuvre de grave pensée aussi bien que de profond sentiment. Et si, suivant l'expression d'un de ses plus illustres disciples, toute poésie digne de ce nom contient une philosophie, il est facile de retrouver, à travers d'obscurs symboles et de flagrantes contradictions,

l'unité fondamentale de l'œuvre immense qu'il a laissée. Les variations de Victor Hugo sont dominées par une croyance inébranlable dans l'ordre universel et dans le progrès. Optimiste comme toutes les fortes natures, il a prêché la confiance et l'amour. Un grave souci de moralité prête à sa poésie je ne sais quelle saine et vivifiante saveur. Il y a eu toujours en lui quelque chose de fixe et de résistant, l'idée du devoir, la foi dans la justice, dont la forme suprême est à ses yeux la clémence. Il a élevé la voix en faveur de toutes les nobles causes. D'autres ont troublé, amolli, désenchanté l'âme humaine : il l'a rassurée, affermie, encouragée, il lui a communiqué quelque chose de son obstinée et robuste vertu. Parce qu'il est le plus grand artiste du siècle, ne peut-il être en même temps celui de tous nos poètes qui a porté dans l'art les plus hautes préoccupations de la conscience, qui a eu l'âme la plus hospitalière, qui a fait de son génie le plus généreux et le plus vaillant emploi?

Depuis le milieu du siècle, Victor Hugo assistait de loin à la transformation du romantisme. Quand le romantisme, qui fut dans le principe une renaissance du sentiment exalté par la ferveur spiritualiste, eut épuisé la vertu de son inspiration primitive, il tendit, comme toute école sur le déclin, à s'absorber de plus en plus dans les soins de la forme pure. Aux grands poètes succédèrent alors les sculpteurs de la strophe et les ciseleurs du vers. Déjà Théophile Gautier ne se rattache guère à la révolution romantique que par le côté pittoresque et descriptif. Il arbore le drapeau de l'art pour l'art. Victor Hugo lui-même, si l'esprit qui l'anime est tout idéaliste, porta dès l'abord en son œuvre une prédilection pour les images, un goût des lignes précises et des reliefs bien accusés, une plasticité de la langue et du rythme qui l'ont fait plus d'une fois accuser de matérialisme poétique. C'est par là que Gautier fut son disciple. L'auteur d'*Émaux et Camées* finit par faire consister tout son art dans la description de la nature. « Je

suis, disait-il, un homme pour qui le monde visible existe. » Idées ou sentiments, le monde invisible exista pour lui de moins en moins; il réduisit la poésie à n'être que le choix des mots et leur bel arrangement; il ne voulut exprimer par elle que de riches couleurs et d'harmonieux contours.

Le culte exclusif de la forme poétique avait tout au moins fait de lui un admirable artiste. En se rétrécissant peu à peu, en s'amignottant toujours davantage, il fit de ses successeurs d'ingénieux virtuoses. Le plus brillant d'entre eux, le plus fleuri, le plus riche en beaux vocables et en chatoyantes métaphores, c'est Théodore de Banville.

Comme Gautier lui-même, Banville est un païen. Mais il y avait dans le paganisme de Gautier un arrière-goût de moyen âge, de superstitions et de tristesses gothiques. Rien de tel chez Banville. Il n'exprime que la joie des sens, ce qui est sonore à l'oreille et lumineux à l'œil, des rayons sans ombres, des harmonies que ne trouble aucune discordance. Par delà Gautier et Victor Hugo, il donne la main à André Chénier, à celui d'avant *Fanny* et les *Iambes*. Il a quelque chose d'un Grec, ou plutôt de ce que Chénier appelait un Français-Byzantin, en se désignant ainsi lui-même. Il assiste à la vie comme à une fête ; son atmosphère de félicité sereine n'a jamais été troublée ni par les inquiétudes de la pensée, ni par les soucis de la conscience, ni par les ardeurs de la passion.

L'œuvre du romantisme semble s'être réduite pour lui à la régénération de la rime. Il fait de la rime le principe et la fin de toute poésie. C'est à la rime qu'il demande le secret d'une nouvelle langue comique versifiée. C'est pour glorifier la rime qu'il remet en honneur les anciens genres, dont elle fait tout le prix. Le sonnet, restauré par Sainte-Beuve, ne lui suffit pas. Il lui faut les rondeaux, les triolets, les villanelles, les ballades, les formes poétiques les plus hérissées de difficultés gratuites. Ne lui demandons pas autre chose que l'agilité, l'adresse, la grâce vive et souple d'un clown. Il est le clown du lyrisme, d'un lyrisme aérien, fantastique, charmant en ses divagations mêmes, et qui jette bien loin

tout bagage importun de pensée ou de sentiment afin que rien ne gêne son vol. Et ce clown a pour tremplin la rime. Tout ce qu'il y a chez lui d'éclat, de prestige, de charme et d'esprit, il faut le chercher au bout du vers. Sa Muse, c'est la « consonne d'appui ».

Lui-même a donné sa poétique. Elle consiste tout entière dans une théorie de la rime. Ce ne sont pas des idées ou des émotions qui l'inspirent, mais des mots. Les mots s'appellent, se répondent dans son imagination éblouie. Il les voit reluire, il les entend retentir les uns contre les autres. Des rimes lumineuses et sonores, voilà tout le secret de son art. L'espace qu'elles laissent vide se remplit de lui-même, et s'il y faut quelques bourres, si le sens a parfois des surprises, ne sait-on pas que la poésie, cette chose superflue, comporte maintes superfluités heureuses et que rien ne lui sied comme un grain d'extravagance ? Aimable et frivole conception de l'art, et que Banville n'applique jamais qu'à des poèmes légers, tout d'aventureux caprice et de fantaisie insouciante. Il proteste à sa façon contre le réalisme de son temps en se réfugiant dans le pays des chimères, des songes et de la pure féerie.

Comme Banville, Baudelaire se rattache à Gautier, ce « poète impeccable », ce « parfait magicien ès lettres françaises », auquel il dédie ses *Fleurs du mal*. Mais, tandis que nous retrouvons chez l'un ce qu'il y avait dans leur maître commun de plus rayonnant, de plus vif, de plus coquettement superficiel, l'autre raffine encore cette prédilection pour l'étrange et le compliqué, ce goût d'archaïsme ou de décadence, cette inquiète curiosité des choses occultes qui donnent si souvent à la poésie de Gautier une saveur âcrement subtile et comme exquisement vénéneuse. Quoi qu'il doive à l'auteur d'*Albertus*, Baudelaire peut d'ailleurs passer pour une des physionomies les plus originales de son temps, tout au moins pour une des plus bizarres et des plus complexes. Il est le premier exemple de ces talents contournés, surmenés, impuissants à la création, mais singulière-

ment délicats dans l'analyse, tels que peut en former une civilisation vieillie, analogue à ces terreaux brûlants qui produisent des fruits capiteux et malsains.

Au besoin de volupté se mêle chez lui, dans la volupté même, un irrésistible penchant à s'analyser. Il ne pratique jamais que l'amour charnel, tantôt dans sa bestialité morne, tantôt dans ses corruptions les plus savantes. Considérant la femme comme un être inférieur, il lui demande uniquement des sensations. Il lui abandonne le corps, et l'esprit, laissé libre, corrompt les joies de la chair. Ce fils « d'ancêtres fous ou maniaques, morts tous victimes de leurs furieuses passions », exacerba sa sensibilité maladive non seulement par l'abus du plaisir, mais encore par les excitants factices qui lui créaient ce qu'il appelle ses « paradis ». Joignons à cela les froissements de sa vanité susceptible, les soucis pécuniaires dont sa vie fut empoisonnée, les cruelles angoisses d'un artiste qui avorte presque toujours et qui a lui-même conscience de ses avortements, c'est plus qu'il n'en faut pour expliquer en lui cette incapacité du système nerveux à goûter une pleine jouissance. Ce qu'il trouve dans le plaisir, c'est, non pas l'assouvissement et, par suite, le calme des sens, mais une sorte d'exaspération, un sentiment de dégoût et aussi de révolte amère contre la volupté qui ne peut apaiser sa chair. Et alors, le débauché maudit la débauche ; il se détourne avec horreur de son péché ; encore tout souillé de fange, il s'éprend d'une spiritualité mystique et berce dans son sein je ne sais quel rêve étoilé. Baudelaire avait commencé par la foi ; son esprit et son cœur en gardèrent, quand il eut cessé de croire, des troubles, des repentirs, des épouvantes. Mais les retours mêmes d'un catholicisme corrompu sont un assaisonnement de plus aux voluptés. Le plaisir est doublé quand une pointe de remords en relève la douceur ; et puis, le frisson d'extase idéale qui saisit parfois le poète dans la stupeur de l'orgie lui donne comme l'illusion de sa primitive innocence : ce blasé s'est ainsi refait une sorte de virginité qui prêtera à la jouissance prochaine un ragoût tout nouveau.

C'est le mélange d'une religiosité malsaine avec ce que la débauche a de plus subtil, c'est un mysticisme de mauvais aloi mis au service de la débauche elle-même pour en raviver la saveur, qui fait à Baudelaire toute son originalité. Il entre sans doute bien de la recherche dans cette figure énigmatique. Rien chez lui de simple, rien non plus de sincère. « Un peu de charlatanerie, écrit-il, est toujours permise au génie. » Mais ses affectations nous le révèlent encore, et, par ce qu'il a voulu paraître, nous pouvons juger de ce qu'il fut. A son catholicisme même se rattachent d'ailleurs les rares idées dont s'est nourri cet esprit stérile, et qu'il n'a cessé de répéter en prose comme en vers. Il n'est pas jusqu'à sa théorie de l'art qui n'en procède directement.

Aux yeux de Baudelaire, le péché originel a imprimé à la nature tout entière une tache indélébile. Si nous la considérons au point de vue moral, elle est la voix de l'intérêt, des appétits, des passions égoïstes. Les philosophes du XVIIIe siècle y voyaient la source de tout bien : il la regarde, lui, comme profondément souillée, et, pour employer son mot, comme satanique. Ce qu'il y a de naturel à l'homme, c'est le vice ; la vertu est artificielle. Transportons cette idée de la morale dans l'art, et nous aurons toute l'esthétique de Baudelaire. Pas plus que le bien, le beau ne procède de la nature. Il est artificiel aussi bien que la vertu. A la « beauté naturelle », le poète préfère la beauté factice, celle que l'art a parée de ses prestiges. Il fait l'éloge du maquillage. Il exalte la poudre de riz, la peinture, les mouches, tout ce qui peut élever la femme au-dessus de la nature, en faire ainsi « un être divin et supérieur ». S'il s'agit de parfums, il a une prédilection toute particulière pour ceux qu'un art savant élabore ; s'il s'agit de couleurs, il préfère les moins franches, les plus compliquées, celles surtout qui trahissent une décomposition intérieure, les « phosphorescences de la pourriture ». Ce qui lui plaît par-dessus tout en poésie, ce sont les produits des civilisations déclinantes que plusieurs siècles de culture ont raffinées à l'excès, les œuvres tour-

mentées et perverties qui présagent la dissolution finale d'une société tombée en décrépitude. Il met Rome au-dessus de la Grèce, et la Rome qu'il admire est celle de Pétrone. L'œuvre d'art sans arrière-pensées, sans machinations subtiles, « ne devant rien qu'à la nature », lui apparaît comme « une matrone répugnante de santé et de vertu ». Il a en horreur toute simplicité. Dilettante de la débauche, il est aussi l'esthéticien de la « dépravation ».

Baudelaire, du moins, avait le culte de la « littérature ». On reconnaît le disciple de Gautier dans son souci méticuleux de la forme, dans l'acharnement avec lequel il poursuivait ce que lui-même appelle « l'expression absolue ». Mais cet artiste opiniâtre triomphe rarement. Les cadres qu'il remplit sont toujours de peu d'étendue, et il ne les remplit le plus souvent qu'avec difficulté. Laissons de côté ses détours, ses entortillements, son prétentieux machiavélisme: que de termes impropres, que d'images fausses, et même que d'incorrections ! Il y a dans les *Fleurs du mal* quelques vers admirables, d'une beauté mystérieuse et « troublante » : mais combien de pièces vraiment accomplies? Ce poète à la fois brutal et quintessencié, aussi laborieux qu'infécond, sans imagination, sans idées, et dont l'obscurité voulue ne peut faire illusion sur le vide de son esprit, a eu de nos jours ses admirateurs fanatiques. Le culte de Baudelaire, confiné d'ailleurs en un conventicule de blasés, comporte une part de duperie et une part de mystification; mais il peut s'expliquer encore par ce qui répond en ce prototype des « décadents » à certaine perversion de la sensibilité, à une sorte de détraquement nerveux dont nos générations actuelles offrent de nombreux exemples.

A Baudelaire, artiste pénible, inquiet et comme strangulé, qui tire de son impuissance même une originalité suspecte, peut s'opposer Leconte de Lisle, chez qui la magnificence calme et robuste de la forme s'accorde avec la sérénité d'une âme olympienne. L'un, dandy de la « décadence »,

se plaît aux raffinements morbides et aux préciosités macabres; l'autre, chantre héroïque et religieux des civilisations anciennes ou barbares, y déroule avec une gravité sacerdotale ses larges et grandioses tableaux. Baudelaire procédait de Gautier; Leconte de Lisle se rattache directement à Victor Hugo. Mais, si l'ampleur et la puissance du style poétique, la vigueur du souffle, l'éclat des images, la faculté des vastes ensembles, le don d'évoquer les siècles antiques, de rendre la vie aux mythes et aux symboles des sociétés primitives, le rapprochent plus que tout autre poète contemporain de celui qui fut son premier initiateur et qui resta toujours son maître, il se distingue de lui soit, comme artiste, par un soin plus scrupuleux encore d'exactitude et de précision pittoresque, soit, comme philosophe, par un stoïcisme contemplatif dont aucune émotion ne doit troubler la superbe tranquillité.

Le souci d'une perfection absolue et suprême, qui caractérise en général les romantiques de la seconde époque, conduisait tout naturellement à une conception de la poésie où le sentiment n'aurait plus de place. Leconte de Lisle est le chef de ceux qu'on a appelés les Impassibles. Ce qui fait le poète à leurs yeux, ce n'est pas la faculté de sentir, mais celle d'exprimer. « Les deux termes de grand poète et d'irréprochable artiste sont nécessairement identiques. » Or, pour être vraiment irréprochable, l'artiste doit s'interdire toute émotion qui peut faire trembler sa main. La poésie n'est-elle donc pas un « cri du cœur »? Leconte de Lisle s'élève contre « cet apophtegme décisif en raison même de sa banalité ». Non seulement « l'usage professionnel des larmes » offense la pudeur des sentiments les plus sacrés, mais encore il porte atteinte à la majesté de l'art. L'art se suffit à lui-même : c'est le corrompre et l'avilir que de l'appliquer à l'expression des sentiments personnels. La seule émotion que le poète ressente et provoque a un caractère tout esthétique : c'est celle qu'excite en nous la beauté.

Leconte de Lisle s'annonce dès l'abord par une préface retentissante où, condamnant toute poésie subjective comme

une profanation, il invite les poètes à quitter le thème personnel, à retremper aux sources éternellement pures l'expression usée et affaiblie des sentiments généraux, à fortifier leur esprit par l'étude et la méditation pour se faire les guides de l'humanité dans la recherche de ses traditions idéales. Les grands poètes romantiques avaient déjà demandé des inspirations à l'histoire primitive du genre humain; mais, au lieu de se faire les contemporains des races disparues, ils prêtaient aux héros antiques des idées modernes. *La Légende des siècles* elle-même déborde de lyrisme. Le poète, prolongeant sa personnalité jusqu'au fond des âges, n'y cherche bien souvent qu'un cadre propre à l'expression de ses sentiments ou de sa pensée. Cette épopée de notre race, dans laquelle Victor Hugo portait, outre son besoin d'expansion lyrique, une foi spiritualiste dont il ne se détacha jamais, des préoccupations humanitaires, un penchant irrésistible à dramatiser et à moraliser, Leconte de Lisle veut l'écrire avec la neutralité d'un historien, avec le désintéressement absolu d'un philosophe aux yeux duquel se valent toutes les conceptions dont le genre humain a successivement vécu comme ayant été également vraies chacune à son heure. Pour lui, la poésie consistera à représenter, sans y rien mêler de lui-même, les formes multiples qu'a revêtues d'âge en âge le culte du Beau.

En même temps que son imagination grandiose demandait de vastes thèmes, son esprit sérieux et méditatif ne pouvait se plaire dans une virtuosité gratuite. La légende des races abolies et des religions éteintes lui fournissait une matière en rapport avec la puissance de ses facultés expressives aussi bien qu'avec l'habitude de son âme portée d'elle-même à de graves contemplations. Sa théorie du beau pour le beau n'aboutit point à un formalisme vide. Chez cet artiste épris de rythmes austères et de lignes sculpturales, il y a aussi un penseur pour qui la poésie n'est qu'une forme de la philosophie. A ses yeux l'art doit tendre à s'unir étroitement avec la science. Dans les temps antiques il fut la révélation spontanée de l'idéal, tandis

que la science en est l'étude réfléchie. Mais il a maintenant épuisé sa force intuitive, et c'est à la science que doit s'adresser le poète s'il veut rendre à l'art le sens de ses traditions oubliées. La régénération des formes est intimement liée à celle des principes. Que l'artiste, au lieu de profaner la langue des vers en lui faisant exprimer sa propre inanité, « rentre dans la vie contemplative et savante comme en un sanctuaire de purification ». La poésie digne de son nom doit se retourner avec la science vers les origines communes. Grave, auguste, liturgique, étrangère à toute passion personnelle, elle est l'histoire sacrée de la pensée humaine.

Leconte de Lisle se fait tour à tour le contemporain de chaque époque et le prêtre de chaque religion; mais c'est dans le bouddhisme que nous trouvons la forme naturelle de son esprit. La nature lui apparaît comme une série de phénomènes sans cesse renouvelés que ne soutient aucune substance. Toute chose est le rêve d'un rêve. Il n'y a de vrai que l'éternel, et il n'y a d'éternel que le néant. L'impassibilité chez Leconte de Lisle est le dernier mot d'une morale conséquente avec sa philosophie. Le bonheur suprême réside dans le repos. Tout le mal consiste à vivre, et, par conséquent, il faut vivre le moins possible, étouffer en soi l'émotion, se guérir de l'espoir, faire de son âme un asile inviolable de silence et d'oubli. Matruya est torturé par l'amour, Narada par le souvenir, Angira par le doute : ils implorent Baghavat, et Baghavat ouvre aux trois sages son large sein où leur esprit s'abîme à jamais dans l'immuable félicité. Heureux qui peut fermer son cœur aux passions humaines et trouver dès cette terre l'avant-goût du nirvâna suprême en une sainte inaction! Les nuits du ciel natal ont bercé le poète dans ces extatiques vertiges qui affranchissent l'âme du temps, de l'espace et du nombre. Il a joui des voluptés immobiles et des inertes délices; comme les ascètes antiques, il s'est assis au fond des bois pour absorber à longs traits la paix immense qui sort des choses. Et il en rapporte les oracles d'une morne sagesse. Que l'homme demande aux forêts tranquilles l'oubli des peines, celui de

la joie elle-même : du haut de leurs dômes une quiétude inaltérable descendra dans son sein. Qu'il demande aux animaux le secret de leur béatitude : couché comme un dieu, le taureau ferme l'œil à demi et rumine en lui-même une félicite placide. Qu'il ferme son cœur aux soucis des passions et son esprit au mal de la pensée. Qu'il s'endorme dans une bienheureuse léthargie; qu'il écoute la voix de la nature, dont le silence même est une leçon. Mais quoi? La nature, elle aussi, a ses agitations et ses troubles. Les vagues de la mer apportent à notre oreille des rumeurs inquiètes; un frémissement d'angoisse traverse par moments la solitude des grands bois. Les éléphants passent avec lenteur : pendant que le soleil cuit leur dos noir et plissé, ils rêvent, massifs pèlerins, à ces forêts de figuiers où s'abrita leur race. Sur la plage, les chiens poussent des hurlements devant la lune livide, comme si quelque mystérieuse détresse faisait pleurer une âme dans leurs formes immondes. Le taureau lui-même poursuit de son œil languissant et superbe le songe intérieur qu'il n'achèvera jamais : le voilà qui abandonne son large lit d'hyacinthe et de mousse; il tend son mufle camus; il beugle au loin sur les flots. Où donc est la paix, puisqu'elle n'habite ni l'âme rudimentaire des bêtes, ni l'inconscience apparente de la nature? La paix est dans la tombe. O lugubre troupeau de ceux qui ne sont plus, le poète vous envie! Importuné par la voix sinistre des vivants, il aspire au sommeil sacré. Il appelle la divine Mort. Il demande au Néant de lui rendre le repos, que la vie a troublé.

L'esthétique de Leconte de Lisle répond à sa philosophie : ce repos dans lequel consistent la sagesse et la félicité, il y voit aussi le principe du beau. La beauté lui apparaît comme le symbole du bonheur impassible. Il en trouve l'expression supérieure dans l'art grec, dans les dieux de marbre, dans ces blancs immortels dont les inquiétudes humaines n'ont jamais terni la face. Il cherche, pieux pèlerin, le chemin de Paros que nous avons perdu, et, tandis que l'impure laideur triomphe, il se transporte aux siècles glorieux où

l'univers s'épanouissait dans l'ordre et dans la splendeur. Si Leconte de Lisle voyage à travers les contrées, les époques, les civilisations diverses, la véritable patrie de cet artiste est la Grèce, l'antique Hellas d'Homère et de Sophocle. Euripide a déjà, par ses préoccupations importunes, altéré les formes hiératiques du Beau ; il est un novateur de décadence. Après lui, la radieuse vision de la Beauté se trouble de plus en plus jusqu'à ce qu'Hypatie, maudite par le vil Galiléen, replie ses ailes immaculées. Mais, d'un pan de sa robe pieuse, la Vierge a couvert l'auguste tombe des dieux. C'est en vain que Cyrille s'approche d'elle : Hypatie lui montre l'Empire livré aux sombres querelles d'un fanatisme ignorant et haineux ; elle lui prédit les hontes, les terreurs, les misères du moyen âge, massacres, pestes, famines, superstitions grossières et mystiques laideurs ; puis elle reprend son rêve interrompu : tout autour d'elle frémissent les rythmes d'or et vibrent les nombres sacrés, tandis que l'abeille attique vient dans un rayon de soleil cueillir sur ses lèvres le miel de la sagesse et de la vertu païennes.

L'adoration de la beauté classique s'allie chez Leconte de Lisle au culte du Néant dans un naturalisme lumineux et paisible auquel il demande et le secret du bonheur et la formule suprême de l'art. Une âme imperturbable est pour lui la condition d'un art impeccable. Son idéal austère imprime à la forme un galbe de statue. Mais la muse grecque ne l'a pas initié à tous les mystères. Sa perfection même n'est pas exempte de raideur ; elle a le poli, elle a aussi la dureté du marbre. A cet artiste puissant et volontaire, il manque la grâce, ce sourire de la force qui triomphe en se jouant. Son verbe impérieux ne connaît pas le charme des exquises négligences. Il déroule en strophes compactes des tableaux dont aucune teinte discrète n'adoucit l'implacable splendeur. Sa rhétorique éclatante et crue ignore ou dédaigne les nuances. Point de notes voilées : partout la plénitude d'harmonies glorieuses que le fleuve de ses vers épand à larges nappes. Cet altier génie

dédaigne notre infirmité ; il nous éblouit de sa magnificence et nous accable de sa grandeur. Nous le voudrions plus près de nous, plus compatissant, plus humain. Sa majesté sculpturale nous impose ; nous admirons la fière obstination qu'il met à s'abstraire de lui-même ; mais nous nous prenons à regretter ce qu'il y a de froid, d'étranger au cœur, dans cette poésie d'un stoïque au front d'airain, qui s'interdit tout attendrissement comme une faiblesse, et d'un artiste impassible, qui voit dans toute émotion une injure à la dignité de son art.

Est-il donc resté complètement absent de son œuvre ? N'a-t-il pas mêlé aux antiques légendes quelque chose de sa pensée et de son cœur ? Si le Moïse ou le Samson d'Alfred de Vigny sont Alfred de Vigny lui-même, les figures que Leconte de Lisle évoque du fond des âges ne font bien souvent qu'exprimer sa propre âme, non pas seulement sa conception personnelle de la nature et de l'humanité, mais encore des troubles, des froissements, des révoltes que ne peut nous dérober son masque hautain. Kaïn est-il moins moderne que Samson ou Moïse ? Le poète lui prête son orgueil, sa fureur de négation, son pessimisme farouche et jusqu'à sa haine du moyen âge, que le Maudit entrevoit au loin dans la fumée des bûchers. Leconte de Lisle n'a guère fait, comme ses devanciers, que choisir dans la légende du genre humain les thèmes les plus propres au développement d'idées toutes contemporaines et d'aspirations tout individuelles.

Et même, ce symbolisme archaïque dont sa poésie affecte généralement la forme, il en est sorti plus d'une fois pour traduire directement des émotions auxquelles leur promptitude ou leur irrésistible violence ne permettaient aucun détour. Le rigoureux théoricien de l'impassibilité, aux yeux duquel l'aveu public des angoisses personnelles est « une vanité et une profanation gratuite », exprime parfois celles de sa propre âme avec une âpreté de passion qui touche à la frénésie. Jusque dans son nihilisme suprême il porte les rébellions d'un cœur qu'exaspère l'incurable désir de vivre en même temps que l'invincible effroi de la vie. Le lion

captif cesse de boire et de manger; le loup blessé se tait et mord le couteau de sa gueule qui saigne. Mais lui, le poète, c'est en vain qu'il soupire après la lourde ivresse du nirvâna : il n'est pas moins impuissant à mourir qu'incapable d'oublier. C'est en vain qu'il se révolte contre la honte de sentir et de penser, contre l'horreur d'être un homme : la plaie qu'il comprime laisse échapper des larmes de sang. L'espérance du nirvâna ne console même pas son cœur meurtri : il se demande si la mort n'est point une suprême illusion, si la grande ombre nous gardera tout entiers. Il prête l'oreille aux tombeaux, et le vent froid de la nuit lui apporte des gémissements. Dans l'infini des temps, il écoute avec épouvante rugir à jamais la vie éternelle.

Leconte de Lisle ne sera jamais populaire. D'abord, son docte archaïsme dépayse les lecteurs; ensuite, son idéal de l'art est placé trop haut pour que le vulgaire y ait accès, et l'aristocratie intellectuelle du poète tient à distance tout esprit médiocre. Enfin, s'il a exprimé, lui aussi, le mal du siècle, ce n'est point en élégiaque sentimental qui se berce dans sa douleur, c'est en nihiliste inexorable dont le morne désespoir opprime notre âme, dont les ardeurs forcenées dévorent en nous toute sympathie. La souffrance lui arrache parfois des cris, mais il ne se plaint pas et il ne veut pas être plaint : se plaindre est une faiblesse, être plaint est une honte. Mendie qui voudra la pitié grossière des foules ! Il ne vendra pas son mal. Il ne livrera pas sa vie aux outrages d'une banale curiosité; il ne dansera pas, ô plèbe imbécile, sur le tréteau de tes histrions. Son orgueil muet lui tiendra lieu de gloire. La gloire ? Il méprise ceux qui la donnent, ces « modernes » que le siècle assassin a châtrés dès le berceau. Pendant qu'ils emplissent leurs poches, le poète chante l'hymne de la Beauté. Des temps viendront que la terre, arrachée de son orbite, défoncera contre quelque univers sa vieille et misérable écorce : mais la sainte Beauté, dont il a été le prêtre, survivra dans son immuable splendeur à la ruine de notre globe, et d'autres mondes rouleront sous ses pieds blancs.

A Leconte de Lisle se rattache directement l'école des « Parnassiens »; mais, avant de caractériser leur œuvre et d'apprécier leur influence, il nous faut assigner sa place à un poète qui, ne relevant d'aucun groupe particulier, a lui-même frayé une voie nouvelle, où les plus illustres représentants de notre poésie contemporaine devaient le suivre sans le faire oublier.

Deux recueils d'Eugène Manuel, les *Pages intimes* et les *Poèmes populaires*, indiquent suffisamment et par leur date son originalité novatrice, et par leur titre en quoi consiste cette originalité.

De ces deux recueils, l'un fut publié en 1866, l'année même où Coppée donnait le *Reliquaire*, son premier ouvrage, qui relève d'une tout autre inspiration. Sully Prudhomme venait, il est vrai, de faire paraître les *Stances et poèmes*, dont un livre s'intitule précisément la *Vie intérieure;* mais certaines pièces des *Pages intimes*, et parmi les plus caractéristiques, comme l'*Aveugle*, le *Rosier*, le *Déménagement*, sont antérieures de plusieurs années, et quelques-unes même avaient été déjà insérées dans la *Revue des Deux-Mondes*. Quant aux *Poèmes populaires*, nous savons par l'auteur qu'ils étaient presque entièrement imprimés au mois de juillet 1870, et il n'aurait pas besoin de nous rappeler que la plupart étaient écrits longtemps avant de paraître, car ceux qui précisément peuvent faire date avaient dû « à l'incomparable interprétation d'artistes d'élite une sorte de publicité anticipée ». Si les *Humbles* furent publiés en 1871, souvenons-nous que Manuel avait montré le chemin à Coppée.

Ce qu'eurent en leur temps, sinon d'entièrement nouveau, puisque la poésie « intime » remonte jusqu'à l'avènement même du romantisme et puisque la poésie « populaire » avait depuis longtemps inspiré soit le génie épique de Victor Hugo, soit, bien plus tôt encore, la veine bourgeoise de Sainte-Beuve, — mais ce qu'eurent tout au moins d'original, de personnel et même de hardi ces poèmes, qui, en plein triomphe de l'art impassible, retournaient aux émotions de la conscience ou bien allaient chercher leurs sujets dans les rues, dans les ateliers, dans les taudis et les hospices, il importait d'autant plus de l'établir que, si d'autres poètes

déployèrent après Manuel, dans le même genre, une psychologie plus subtile, une virtuosité plus riche et plus brillante, il ne le cède à aucun d'eux pour la sincérité du sentiment, pour la convenance du ton, pour l'accord intime d'une forme toujours juste et délicate avec une inspiration toujours noble et tendre, souvent touchante. Nous l'accusons d'une modestie excessive quand il veut nous faire croire que sa source est ignorée, qu'elle fait si peu de bruit; mais comme il a raison de dire qu'elle est pure et qu'on y peut boire! Manuel a été par excellence « le poète du foyer » ; il l'a été dans ses *Pages intimes*, écrites auprès de ce foyer même, et aussi dans le recueil d'*En voyage*, qui s'y est de loin réchauffé ; il l'a été dans les *Poèmes populaires* et dans le drame souvent applaudi des *Ouvriers*, s'il est vrai que le rayonnement du foyer fasse éclore toutes les vertus que ce moraliste célèbre, guérisse toutes les plaies sur lesquelles cet ami des humbles pose le doigt ; il l'a été enfin dans les poésies de *Pendant la guerre*, s'il est vrai que le foyer domestique, aux jours de péril et de deuil national, s'élargisse et s'exhausse jusqu'à devenir le symbole même de la patrie.

L'auteur des *Pages intimes* et des *Poèmes populaires* a parfois agrandi son cadre : dans l'*Ascension*, dans la *Veillée du médecin*, dans la *Prière des folles*, la langue et le rythme se mettent spontanément par leur ampleur en harmonie avec la pensée ; mais, si ces pièces et bien d'autres encore montrent assez qu'il peut soutenir sans défaillance de plus hautes conceptions, c'est dans la poésie familière que s'est marquée surtout l'originalité de son talent à la fois viril et délicat, — délicat par le tact, la mesure, l'heureux assortiment des nuances, en ce qui regarde l'écrivain, et, en ce qui tient à l'homme même, par la tendresse d'une âme compatissante et pieuse, — viril par le dédain des artifices, des fioritures, de tout charlatanisme, par l'unique souci de s'exprimer sincèrement et fortement, par l'esprit de moraralité vaillante qui anime toute son œuvre, par ce que sa sympathie a de grave, sa pitié de sain, ses plus vives émotions de sobre encore et de contenu. Le nom d'Eugène Manuel doit rester à ce titre comme celui d'un vrai, d'un excellent poète.

Leconte de Lisle fut le maître des Parnassiens. Ils eurent leurs initiateurs en Gautier, Banville, Baudelaire ; c'est de lui surtout qu'ils reçurent la discipline. Le Parnasse contemporain se donna pour tâche de défendre la poésie, d'un côté contre les « pleurards imbéciles » et les « rieurs débraillés », que les grands noms de Lamartine et de Musset traînaient encore à leur suite, de l'autre contre les utilitaires, qui ne consentaient à l'admettre que si elle se donnait pour tâche de vulgariser les applications de la science moderne. Il fut le gardien de l'art, qui ne fait ni rire ni pleurer, et qui est à lui-même sa propre fin. Il rappela son temps au respect de la grammaire poétique, à l'observation des « règles sacrées ». Il prêcha le dédain du succès facile. Il condamna toute expression négligée, toute épithète molle, toute rime faible ou banale. Mais, comme le culte superstitieux des Parnassiens pour la forme extérieure les rendait indifférents à l'âme même de la poésie, toute leur adresse n'aboutit qu'aux miracles d'un vain mécanisme. Et s'ils méritèrent bien, à certains égards, de la langue et du rythme, ils finirent, comme toutes les coteries littéraires, par je ne sais quel patois de stylistes précieux et maniaques. Ils se félicitaient modestement de rendre plus aisée aux futurs poètes une perfection exquise et rare dont eux-mêmes, simples ouvriers de facture, leur transmettraient le secret ; mais, parmi ceux qui s'étaient d'abord formés à leur école, les seuls qui méritent le nom de poètes rompirent de bonne heure avec elle et ne furent vraiment dignes de ce nom que pour avoir réagi contre une poésie stérilisée par l'indigence du fond et viciée par les raffinements de la forme.

Ce que Sully Prudhomme doit aux Parnassiens, c'est ce qui pouvait, dans leur essai de « renaissance », tenter un poète scrupuleux et délicat, mais dont la distinction exquise répugne à tout charlatanisme. Il tient d'eux le souci d'une facture irréprochable : mais, s'ils l'initièrent, comme lui-même veut bien le dire, aux secrets de la main-d'œuvre, leurs subtilités et leurs fioritures ne séduisirent point cet

artiste sincère pour qui le naturel est une sorte de probité. L'idée qu'il s'était faite de la poésie s'oppose directement au dilettantisme du Parnasse. Tandis que l'école parnassienne ne voit dans l'art que virtuosité pure, Sully Prudhomme le nourrit de pensées et de sentiments. Il y a en lui un fonds de moralité active, un souci de la vie intérieure, un goût de science et de philosophie, qui font de son œuvre la plus substantielle qu'aucun poète de notre siècle ait produite.

Il lui échappe çà et là des paroles de découragement ; quelquefois même, tenté par le bouddhisme de Leconte de Lisle, il s'est pris à rêver un linceul frais et léger où sa lassitude s'allonge. Mais ce sont là des velléités passagères, et dont il rougit aussitôt. Que les grondements du canon arrivent à son oreille, le voilà de retour, prêt à la bataille du monde. Durant qu'il vivait dans le songe, un soupir lui est venu des misères et des souffrances humaines : obsédé de ce soupir comme d'un blâme, il sent en lui tous les soucis de la fraternité. Si d'autres s'abandonnent aux lois fatales de l'univers, il combattra pour ses dieux, il ne se désintéressera pas plus du juste et du bon que du beau. La foi dans l'idéal est un principe d'action. Animé de cette foi militante, le poète repousse avec fierté les deuils voluptueux de ceux qui s'avouent vaincus afin de n'avoir plus à combattre. Il cherche cette force qui fonde, et, ne la trouvant pas chez toi, ô Musset, il ferme pour ne plus le rouvrir le vague et triste livre où s'exhalent tes lâches plaintes et tes énervants dégoûts. Il se sent homme dans l'humanité, patriote dans la patrie. Il prétend être fidèle à l'art, mais sans être infidèle à la cité; il veut sanctifier la cause du beau par le culte du vrai pour le règne du bien. Des deux poèmes les plus considérables de Sully Prudhomme, le premier se termine par un *sursum corda*, le second a pour couronnement l'héroïque apostolat d'une charité prête au martyre. La Justice est une conquête de l'homme sur la nature, et le Bonheur ne peut se trouver que dans l'effort.

S'il glorifie l'action, ce n'est pas seulement parce qu'il y voit pour l'humanité l'instrument du bonheur et de la jus-

tice, c'est encore qu'il y cherche pour lui un remède aux souffrances de la sensibilité et aux troubles de l'esprit. Mais son âme aspire en vain à sortir d'elle-même : elle ne se nourrit que de sa propre substance. Sully Prudhomme est par excellence l'interprète du monde intime. L'art délicat avec lequel l'école parnassienne décrivait la nature extérieure, il l'applique à l'expression de ses propres sentiments. Il ne se glorifie point d'un altier stoïcisme. Il ne met point un vain orgueil à dérober la peine de son cœur. Homme, il a besoin d'espérer et de souffrir, de pleurer sur le front d'un ami. Mais si, rompant avec tout exotisme factice et tout archaïsme de commande, il revient à la poésie personnelle des grands romantiques, c'est pour en renouveler le thème désormais banal, soit par une diction plus curieuse, soit par une manière de sentir plus déliée. Tard venu dans le siècle, il a des scrupules et des finesses que la jeunesse du romantisme ne connaissait pas. Ce ne sont plus chez lui ni les expansions toutes spontanées d'un Lamartine, ni les fougueux éclats d'un Musset. Sa passion ne jaillit point en cris ardents, sa mélancolie ne se répand point en vagues effusions. Il n'est pas moins sincère que Musset ou Lamartine, mais son émotion a quelque chose de plus réfléchi. Il porte jusque dans le lyrisme une psychologie infiniment délicate. Son analyse s'attache à ce que la vie intérieure recèle de plus secret et de plus subtil. Sa distinction morale aussi bien que ses scrupules d'artiste répugne à toute rhétorique. Il met de la pudeur dans ses plus intimes confidences. Il est le chantre des suaves tendresses, des pitiés exquises, des fines mélancolies. Sa poésie ressemble à ces fleurs des bois dont il a dit lui-même le charme discret et pénétrant : si les fleurs de serre étalent une beauté plus éclatante et respirent de plus capiteuses senteurs, la violette a pour elle sa grâce modeste, son parfum léger et doux qu'on ne sent bien qu'en la baisant.

Chez ce poète à la sensibilité si tendre se trahissaient, dès son premier recueil, les sollicitations d'un esprit que préoccupe la science contemporaine non seulement dans ses

hautes enquêtes, mais encore dans ses applications positives. Lui aussi a senti son isolement au milieu de la société. Ce n'est plus aujourd'hui que la voix d'Amphion fait surgir de terre les villes; aux Amphions de notre temps le monde répond qu'il « se civilise », qu'il veut des ouvriers et non d'inutiles rêveurs. Tandis que les Parnassiens professaient un superbe mépris pour toute culture étrangère à leur art, Sully Prudhomme voudrait unir étroitement la poésie avec la science. Instruit par le cénacle aux plus chères délicatesses du style, ce subtil versificateur chante le Fer, célèbre la Roue, demande aux découvertes modernes, aux machines mêmes de l'industrie, un nouveau genre de poésie à la fois sévère et pittoresque, dont la précision scrupuleuse est discrètement illustrée d'images. Il se plaît parfois à lutter avec la prose sur un terrain où le plus habile rimeur ne saurait jamais en égaler la rigoureuse exactitude. L'écueil de la poésie scientifique, c'est qu'elle a pour terme extrême une perfection dont le prosateur se rend maître sans effort, mais à laquelle le poète ne peut atteindre que par un miracle d'art patient et laborieux. S'ingénier et s'évertuer à mettre en vers une définition, un axiome, une loi, qui du premier coup trouve dans la prose son expression définitive, c'est un jeu d'esprit aussi stérile qu'épineux. Sully Prudhomme s'est parfois exercé à ces tours de force. Ce n'est point pour y montrer une vaine habileté mécanique. Son esprit, portant dans les choses de la pensée la même finesse que son cœur dans celles du sentiment et sa conscience dans celles de la morale, se sent attiré par le délicat plaisir de les pousser au dernier degré d'une stricte analyse. Mais d'ailleurs, si ses préoccupations de justesse absolue et de subtile propriété l'ont fourvoyé par endroits dans une algèbre incolore, il doit à la science des inspirations qui comptent parmi ses plus belles. *Les Ecuries d'Augias*, *le Rendez-vous*, *le Zénith*, sont les modèles d'une poésie scientifique dans laquelle Sully Prudhomme allie le lyrisme, qui scande et soulève son vers, au souci d'une exactitude descriptive qu'il pousse jusqu'à la rigueur technique.

La science n'est pas tout entière dans les solutions fixes. Si elle satisfait l'intelligence en la mettant en possession d'une infaillible certitude, elle ouvre à l'imagination, par delà les sèches formules et les preuves catégoriques, des perspectives lointaines dans lesquelles nos rêves trouvent un asile. Pas une de ses recherches qui ne tende à l'infini. Les temps ne sont plus où les songeurs de Milet et d'Elée tentaient sur l'univers je ne sais quel fol embrassement. Mais l'émotion du grand mystère n'en trouble pas moins l'âme du poète. Il est de ceux que l'infini hante. La cornue et le télescope en ont pas à pas poursuivi le secret : il chante le chimiste sondant les caprices des forces, l'astronome qui, du haut de sa tour où la Vérité fera sentinelle, somme l'astre échevelé de reparaître au ciel dans mille ans. Mais qui donc arrachera d'un seul coup ses voiles à l'antique Isis? La nacelle des aéronautes, que sollicite l'éternelle énigme, s'enlève et monte droit au zénith. Dans les profondeurs de l'immensité taciturne, il la suit éperdument : sur ses lèvres un chant éclate que la science inspire à la poésie et que la poésie chante à la science.

L'accord de la science et de la poésie, que Sully Prudhomme a si heureusement conciliées, se retrouve dans son « criticisme » sentimental, qui donne pour suprême aboutissement aux investigations d'une rigoureuse analyse les élans du cœur et les révélations de la conscience. Positiviste, il ne connaît d'autre instrument que la méthode expérimentale ; et, comme ni l'expérience interne ni l'expérience externe ne sont en état de résoudre les grands problèmes qui nous sollicitent, il se résigne à ignorer. La science doit-elle donc rester inactive? Non certes. Que, sachant ignorer, elle travaille à savoir. Qu'elle se garde de toute anticipation téméraire ; qu'elle ne cherche la vérité n dans les vaines hypothèses de la métaphysique ni dans les décevantes suggestions du sentiment ; son travail consiste à multiplier incessamment les données de l'expérience en les serrant toujours davantage afin de saisir des rapports de plus en plus essentiels à l'objet de ses investigations.

Tel est le sens général de la préface que Sully Prudhomme a mise à sa traduction de Lucrèce, manifeste d'un positivisme jaloux et qui se refuse à la poésie aussi bien qu'à la métaphysique Dix ans plus tard, il réimprime ce sévère essai « pour permettre au lecteur de reconnaître dans *la Justice* l'influence de ses premières études ». La préface était d'un philosophe, et le poème est d'un poète. Cherchant en vain la Justice dans l'espèce comme entre espèces, dans l'État comme entre États, et ne la trouvant pas plus dans le ciel que sur la terre, le philosophe, s'il avait été fidèle à l'esprit de la préface, aurait terminé le poème sur une négation. Silence au cœur ! s'écrie-t-il tout d'abord. Puis s'engage un dialogue entre le Chercheur et la Voix. Le Chercheur ferme l'oreille aux appels que la Voix lui adresse, repousse les consolations qu'elle lui offre, raille les croyances sans preuves qu'elle veut lui faire partager. Mais, quand il a partout suivi la science implacable sans découvrir aucune trace de cette Justice après laquelle il soupire, il rentre en lui-même, il écoute sa conscience, et sa conscience lui parle le même langage que la Voix. La Justice est en ton âme, avait dit la Voix tout au début, et le Chercheur, lassé de ses pérégrinations stériles, refoulé de tout côté par le monde extérieur, trouve un témoignage irrécusable dans cette conscience, dont il récusait jusque-là l'autorité, « livre le peu qu'il conçoit à tout le vrai qu'il sent », et fait, les yeux en pleurs, un acte de foi.

Il y a division entre la raison et le cœur. Cet antagonisme préoccupe Sully Prudhomme, et tout l'effort de sa philosophie tend à réconcilier l'une avec l'autre les deux puissances hostiles. Dès son premier recueil, la question se pose. Dans une pièce de *la Vie intérieure*, la raison interpelle le cœur. « Vois comme le mal est partout triomphant. Notre monde n'a pas un bon père. » — « Je crois, je sens Dieu », répond le cœur. Et la raison : « Prouve ». C'est là le plan suivi par le poète dans *la Justice*. Mais cette preuve que demande la raison, il la lui fait trouver finalement dans le cœur lui-même.

Aux lueurs du cerveau s'ajoute l'éclair jailli du sein devant lequel toute obscurité s'efface. Le cœur a des raisons supérieures à la raison. Il n'est pas seulement un foyer, il est encore un flambeau. Notre raison ne fait que reculer indéfiniment la solution des problèmes, mais notre cœur les résout d'un seul coup : « C'est à force d'aimer qu'on trouve. » La science ne peut pas nous prouver la Justice, elle ne peut pas davantage nous procurer le Bonheur. En dehors de l'amour, le bonheur n'est pas plus possible à l'homme que la justice dans l'humanité. Au sein même des ineffables délices dont Faustus jouit par tous ses sens, il est tourmenté du désir de savoir. Le voilà maintenant en possession de la connaissance; il la trouve froide et vide. L'univers n'a plus pour lui de secrets, et pourtant il ne se sent pas heureux. Des voix plaintives s'élèvent jusqu'à lui ; il redescend sur la terre pour guérir la souffrance des hommes ou du moins pour la consoler, et cette félicité que n'avaient pu lui donner ni le plaisir ni la science, il la trouve enfin dans l'amour.

Si sa philosophie a pour aboutissement final le triomphe du cœur sur l'intelligence et de la foi sur la raison, Sully Prudhomme ne laisse pas d'avoir poussé la critique plus loin qu'aucun des poètes qui s'étaient préoccupés avant lui des mêmes questions. Victor Hugo est un voyant et un prophète. Il entre de plain-pied dans le tabernacle de l'inconnu; il lit la grande Bible à livre ouvert. Lamartine n'a jamais fait que répandre son âme en mystiques élévations. Vigny évoque des figures idéales qui symbolisent tout d'abord son idée. Ce qui distingue d'eux l'auteur du *Bonheur* et de *la Justice*, c'est que ses poèmes philosophiques sont de véritables enquêtes. Qu'il laisse le dernier mot aux intuitions du cœur, son esprit n'en a pas moins l'analyse pour naturel procédé. Lui-même se donne le nom de Chercheur. Il cherche avec une sincérité qui dédaigne tout artifice, avec une simplicité qui répugne à toute mise en scène. Nous suivons pas à pas le travail de sa pensée, et c'est justement ce travail qui fait la matière de l'œuvre.

L'artiste dans Sully Prudhomme est-il égal au penseur?

Ce qu'on peut reprocher à la forme du poète, surtout dans ses pièces philosophiques, c'est d'être par endroits tendue et pénible, de pousser la précision jusqu'au raffinement et la concision jusqu'à l'obscurité. Ces vices sont ceux d'une conscience littéraire que préoccupent avant tout la rigueur et la plénitude de l'expression. Il sait que « les mots ressemblent aux vases », que « les plus beaux sont les moins remplis » ; mais cet esprit loyal ne laisse vide aucun de ceux qu'il emploie, il verse à chacun d'eux tout leur sens. De là, ce que ses vers ont parfois de chargé. Ajoutons que la poésie mise au service de la science en contracte nécessairement quelque prosaïsme. Certes, *le Bonheur* et *la Justice* ne sont pas des traités didactiques, et le cœur s'y intéresse aux questions les plus hautes de l'intelligence; mais dans les portions vraiment scientifiques de ces poèmes, la langue, si elle était exacte, ne pouvait manquer d'être abstraite, et le poète se soucie trop de l'exactitude pour reculer devant l'abstraction

Malgré les défauts où l'entraînent les scrupules mêmes de sa probité, Sully Prudhomme n'en est pas moins un admirable artiste. Il l'est par la pureté des contours, par la justesse des images, par la suavité pénétrante des harmonies. Sa forme a, pour rendre les idées, la rectitude d'un trait ferme et sûr; elle a, pour exprimer les sentiments, des modulations d'une délicatesse infinie. D'autres déploient plus de puissance, d'ampleur et de richesse; nul n'a connu le secret d'une perfection aussi exquise, aussi choisie, aussi distinguée.

Comme Sully Prudhomme, Coppée fit d'abord partie du groupe parnassien. C'est à Leconte de Lisle, « son cher maître », qu'il dédie *le Reliquaire*. Encore adolescent, il avait écrit plus de six mille vers, qui ne virent jamais le jour : un des chefs du Parnasse, auquel il les soumit, l'éclaira sur son inexpérience, et le jeune homme inaugura son entrée dans le cénacle par un autodafé de ses œuvres complètes. Le premier recueil qu'il publie montre déjà un

artiste rompu à toutes les finesses du métier. Entre les versificateurs contemporains, Coppée est sans contredit un de ceux qui manient l'instrument avec le plus d'adresse. Aucune trace, chez lui, des difficultés qui, dans Sully Prudhomme, nous arrêtent trop souvent et nous gênent. Où Sully Prudhomme se débat, Coppée a l'air de se jouer. Son art est savant au point de sembler facile, ingénieux au point de paraître simple. Il fait ce qu'il veut de la phrase poétique. Il la déroule dans toute sa largeur, il la coupe et la brise, il la plie en moelleuses sinuosités. Il exprime par des inflexions du rythme ce que le sentiment a de plus insaisissable. Les mots ont pour lui plus qu'un sens, ils ont une âme sonore : il sait non seulement ce qu'ils disent, mais encore ce qu'ils modulent. A la précision d'un dessin, ses vers joignent le charme indéfini d'une musique. Pour rendre possible le perpétuel miracle de sa versification, il a fallu le long travail antérieur des écoles romantiques, depuis le cénacle de 1820 jusqu'à celui du Parnasse.

Elève des Parnassiens pour tout ce qui tient à la forme extérieure de la poésie, Coppée se distingue d'eux presque aussitôt par le choix des sujets, et, mieux encore, par la sincérité avec laquelle il les traite. Il a bien ses pièces de pure forme, dont tout l'intérêt, et pour nous et pour le poète, consiste dans la perfection du style et de la métrique. Mais ce subtil artiste ne réduit point la poésie à ses moyens descriptifs; il ne la sépare point de la vie personnelle et familière. Les Parnassiens affectaient d'être insensibles, de n'éprouver tout au moins que des impressions curieuses et raffinées. Tout en poussant aussi loin qu'eux le souci de la facture, Coppée, dans sa langue savante, exprime des émotions accessibles à la foule et retrace des scènes qu'elle connaît. Par là s'explique sa popularité. Ceux auxquels échappent les merveilles d'un art exquis trouvent encore chez ce poète des grâces et des tendresses qui les charment, une vérité de pittoresque qu'ils peuvent apprécier à sa valeur puisque les modèles du peintre sont sous leurs yeux.

Au début, Coppée s'exerce en même temps à tous les tons et à tous les genres. Dans *le Reliquaire* il fait pour ses premiers songes comme « une chapelle de parfums et de cierges mélancoliques ». Adolescent au cœur déjà meurtri, qui pleure les baisers ingénus et la foi de son jeune âge, il s'accuse, non peut-être sans quelque complaisance, d'indignes plaisirs où se sont flétris les saintes blancheurs de son âme, il rêve d'une vierge pieuse et sage dont l'amour sera sa rédemption. Dans les *Poèmes divers*, du jongleur espagnol, faisant voler autour de sa tête les poignards de cuivre, il passe à ces bonnes vieilles du village qui, sur le banc de pierre où elles restent tout un jour assises, recueillent avec un sourire d'enfant les rayons attiédis de l'automne; il peint un vitrail d'église, et dit comment fut étranglé, l'an mil quatre cent trois, le très haut et très puissant seigneur Gottlob, surnommé le Brutal, baron d'Hildburghausen et margrave héréditaire de Schlotemsdorff; il vient de soupirer la douce « ritournelle » de l'amour et de la poésie, et il entonne la chanson de guerre d'un chef circassien mettant les pistolets aux fontes et ceignant pour la bataille son sabre de caïmacan.

Nous trouvons plus d'unité dans le recueil qui suit. Coppée y reste fidèle à une de ses meilleures inspirations, celle des intimités. Ce recueil rappelle par le titre les premiers chants de Sully Prudhomme; mais tandis que *la Vie intérieure*, avec toutes les délicatesses du cœur, exprime aussi les plus hauts soucis de la pensée et les plus nobles scrupules de la conscience, les *Intimités* ne sont guère que des mignardises d'amour. Même dans les choses de pur sentiment, Coppée n'a ni la grâce virile de Sully Prudhomme, ni son exquise pudeur; il n'a pas non plus sa pénétrante subtilité d'analyse psychologique. Ce qui fait le charme de ces vers, ce sont des douceurs un peu molles et des délicatesses un peu languissantes. Le poète se plaît encore à certaines recherches qui trahissent son commerce avec les Parnassiens. Quand il reviendra dans la suite aux intimités, il y mettra moins de manière

et de coquetterie, des élégances plus simples et des abandons moins raffinés.

Coppée, comme le dit M. Scherer, « est essentiellement un conteur ». Dès les *Poèmes divers*, il s'essaie dans *le Justicier* à la narration héroïque. *La Bénédiction*, des *Poèmes modernes*, est une tentative du même genre. Plus tard il donne son recueil des *Récits et Élégies*, dans lequel l'inspiration épique domine. Cette veine n'est pas chez lui la plus originale; on sent dans ses petites épopées l'imitation de *la Légende des siècles*, que rappellent non seulement le caractère des sujets, mais encore l'allure du récit et jusqu'aux procédés du style. Il ne saurait d'ailleurs lutter avec Victor Hugo de puissance, de vigueur et d'éclat. Aussi tâche-t-il de se faire simple; mais cette simplicité, qui trahit l'affectation, jure parfois avec la grandeur des personnages ou des faits qu'il met en scène, et peut trop aisément prêter à la parodie. Les pièces les plus heureuses sont des scènes domestiques ou d'humbles légendes. Coppée y est lui-même, et voilà pourquoi nous préférons *Un Évangile* au *Pharaon* et *Vincent de Paul* aux *Deux Tombeaux*.

C'est dans les narrations familières que Coppée a trouvé sa véritable voie. Les *Poèmes modernes* la lui avaient ouverte; puis ce furent *les Humbles* et *Olivier*. Les *Promenades et Intérieurs* renferment plus de tableaux de genre que de récits, mais ces tableaux eux-mêmes, tirés de la réalité actuelle et quotidienne, forment par là un des recueils les plus significatifs du poète. Nous avons déjà vu notre poésie, avec Manuel, chercher des inspirations dans le terre-à-terre de la vie moderne et célébrer d'infimes héros dans des cadres aussi chétifs. Mais la manière propre de François Coppée rappelle surtout celle de Joseph Delorme et des *Pensées d'août*. Sainte-Beuve fut toujours, on le sent, un de ses poètes favoris : il le lisait jusque dans la « chambre bleue » des *Intimités*. L'auteur de *Monsieur Jean* a exercé une influence visible sur celui d'*Angelus*; mais, supérieur en tout ce qui est psychologie, Sainte-Beuve a dans ses vers quelque chose d'entortillé, de pénible.

de souffreteux, que nous ne trouvons pas chez Coppée, avec lequel il ne soutient la comparaison ni comme écrivain poétique ni comme conteur.

Les personnages que Coppée excelle à peindre sont ceux de la vie ordinaire et du petit monde. Dans *le Reliquaire* il montrait la Sainte, vieille fille en cheveux blancs qui a sacrifié sa jeunesse et sa beauté pour soigner dix ans un frère infirme; dans les *Poèmes divers*, c'étaient les Aïeules se chauffant au soleil, les deux mains jointes sur leur bâton; dans les *Intimités*, la petite bouquetière qui, grelottant au coin d'une porte, offre des violettes entre ses doigts glacés par la bise. Les deux recueils suivants sont particulièrement consacrés aux misères obscures, aux humbles tendresses, aux bonheurs qui se cachent. Une nourrice qui, de retour au village, trouve dans un coin le berceau de son enfant mort; un ménage d'anciens boutiquiers, retirés dans une maison tout près des champs, avec un carré de jardin où le mari se promène, un sécateur à la main, tandis que la femme tricote sous le bosquet; une servante et un militaire échangeant à voix basse sur le banc d'un jardin public leurs soucis déjà consolés par l'amour, voilà les héros qu'affectionne le poète. Et il s'intéresse sincèrement à eux; il est ému des angoisses de la nourrice, il envie la félicité débonnaire de ses petits rentiers, il ne trouve pas si ridicule l'idylle de la bonne et du « tourlourou ».

Au fond, Coppée est resté naïf. Jusque dans la première effervescence de la jeunesse, il se prenait souvent à imaginer pour lui quelque bonheur « très long, très calme et très bourgeois ». Il voudrait, à trente ans, être vicaire en un tranquille évêché, ou bien membre de quelque académie provinciale. Si toutefois « ce pâle enfant du vieux Paris » pouvait consentir à s'en exiler! Mais il aime Paris « d'une amitié malsaine ». Devant la vaste mer et les pics neigeux il rêve de coteaux pelés, d'un bout de Bièvre. Ce qu'il chante de la grande ville, ce sont les trottoirs des rues à l'heure où les boutiquiers viennent prendre le frais, les faubourgs pleins d'enfants qui s'ébattent, ce sont surtout,

au delà de la barrière, les chemins noirs jonchés d'écailles d'huîtres, les vieux murs pierreux, les pissenlits frissonnants dans un coin. Il est le peintre de la banlieue parisienne. Il en sait les terrains vagues où, pour faire sécher la toile et la flanelle, on tend une corde aux troncs de peupliers rabougris, les gargotes sur les murs desquelles est peint un lapin mort avec trois billes de billard; il compare les adieux des nids au soleil couchant avec le bruit d'une immense friture.

Ce qui fait l'originalité de Coppée, c'est qu'il a tiré des plus modestes personnages et des milieux les plus dédaignés, souvent les plus ingrats, tout ce qu'ils pouvaient recéler de poésie pour l'âme d'un raffiné qui aspire à redevenir un simple. Il est, comme poète, et avec la délicatesse propre de son talent, le représentant du réalisme, qui envahissait les uns après les autres tous les genres de notre littérature. Ce qu'il a porté dans notre poésie, outre l'art achevé du versificateur et de l'écrivain, c'est le sens d'un pittoresque sans grandeur, mais qui a son charme pénétrant, et c'est surtout une sympathie fine et tendre pour ce monde des humbles où il trouve ses plus heureux motifs comme ses inspirations les plus personnelles.

CHAPITRE III

LA CRITIQUE

La critique, qui était jadis un art, un délicat exercice du goût, tendait, depuis Mme de Staël, à devenir une science. Dans la seconde partie de notre siècle, sous l'empire des préoccupations historiques qui la dominent toujours davantage, elle ne considère plus les œuvres littéraires que comme des « signes », comme des documents, instructifs entre tous, pour la connaissance de l'homme; en même temps, sous l'influence de la philosophie positive qui succède au spiritualisme, elle se fait de plus en plus « naturelle » par son esprit et par sa méthode.

La critique ainsi conçue a dans Taine son théoricien en titre et son plus caractéristique représentant; mais Taine n'est à vrai dire, et lui-même se donne pour tel, que l' « élève » de Sainte-Beuve. On trouve chez l'auteur des *Lundis*, soit pratiquées, soit même exposées, toutes les vues que Taine devait coordonner les unes aux autres pour en faire un système rigoureux.

Physiologiste, Sainte-Beuve l'avait presque été de profession et ne cessa jamais de l'être par goût. « Ce que j'ai voulu en critique, dit-il, ç'a été d'y introduire... de la poésie à la fois et quelque physiologie »; il s'appelle un « naturaliste des esprits », et il appelle son œuvre « une histoire

naturelle » ; dès 1840, il écrit qu'on ne saurait faire de la critique vive et vraie sans faire de la physiologie et parfois de la chirurgie secrète. Mais, quelque importance qu'il attribue dans la production littéraire au tempérament des écrivains, à leurs humeurs, à leur degré de bonne ou de mauvaise santé, il n'est pas systématiquement fataliste. Les conditions physiologiques, qui sont à ses yeux des données capitales, ne lui expliquent pas tout par elles-mêmes ; il réserve une part à la liberté, et, dans tous les cas, son tact l'avertit que, même en faisant de la critique une science, il n'y a pas moyen de traiter les sciences des esprits comme celles des corps, qu'elles ne se prêtent ni à la même rigueur dans les procédés ni à la même exactitude dans les résultats.

D'autre part, si Sainte-Beuve a de bonne heure marqué la nécessité de « creuser plus avant dans le sens de la critique historique », s'il n'a jamais voulu que le lecteur « fût pour des livres anciens ou nouveaux comme le convive pour le fruit qu'il trouve bon ou mauvais », ce qui l'intéresse le plus, c'est le caractère de l'auteur lui-même, sa personne dans ce qu'elle a de plus individuel et de plus intime. Moins historien que biographe, il comprend aussi l'histoire moins en philosophe qu'en moraliste. Il ne se préoccupe pas de collaborer à l'édification d'une vaste théorie : les théories lui inspirent d'autant plus de défiance qu'elles sont plus générales. Il ne cherche même pas des formules qui s'appliquent aux diverses familles d'esprits et de talents. Ce sont des portraits qu'il fait, et, sans désespérer que l'on trouve, avec le temps, une juste nomenclature, que l'on répande dans cette immense variété de la production artistique « quelque chose de la vie lumineuse et de l'ordre qui préside à la distribution des familles naturelles en botanique et en zoographie », il se contente de préparer modestement cette classification future en faisant, avec toute espèce de précautions et de scrupules, des biographies infiniment délicates dans lesquelles il porte un sens exquis des nuances.

Ajoutons qu'il apprécie les œuvres, non pas seulement à

titre de documents historiques, mais aussi pour ce qu'elles lui procurent de fines jouissances. Il a, dès le début, rompu avec toute rhétorique ; mais, s'il répudie les jugements de rhéteur, il ne croit pas que le temps soit passé « de ceux qui tiennent au vrai goût ». Pour lui, presque tout l'art du critique, c'est de « savoir bien lire un livre en le jugeant chemin faisant et sans cesser de le goûter ».

Enfin, rien de plus libre que sa manière. Lui-même l'a bien des fois définie : elle consiste à prendre les choses et a les recueillir tout proche de la conversation ou de la simple lecture, selon qu'elles viennent d'elles-mêmes. La meilleure et la plus douce critique est selon lui celle qui « s'exprime des beaux ouvrages non *pressés au pressoir*, mais légèrement foulés », celle qui est comme « une émanation des livres ».

Taine fait de la critique une science positive qui a pour objet la philosophie générale de l'esprit humain, et pour méthode, d'une part, quand elle recherche les causes, l'analyse rigoureuse du naturaliste, d'autre part, quand elle applique les lois, la déduction systématique du géomètre.

Ce n'est pas l'œuvre d'art en elle-même qui intéresse Taine, mais ce que cette œuvre peut lui fournir de renseignements sur la société dans laquelle elle a été produite. L'homme n'étant à ses yeux qu'un animal d'espèce supérieure, qui fait des poèmes ou des philosophies de la même façon que les abeilles font leurs ruches, il considère ces philosophies ou ces poèmes de la même façon qu'un naturaliste considère les ruches : au lieu de nous engager à suivre l'exemple des abeilles, au lieu de nous faire admirer leur adresse, il en prend une, il la dissèque, il examine l'économie intérieure de ses organes pour marquer la classe à laquelle elle appartient, il cherche de quelle façon elle recueille, élabore et change en miel le pollen des fleurs. Il élimine de son analyse non seulement toute notion du bien mais aussi toute idée purement littéraire du beau. Si le naturaliste ne reproche pas au héron son corps maigre

ses longues jambes fragiles, ou à la frégate la disproportion de ses ailes immenses et de ses pieds raccourcis, de même le critique, qui est le naturaliste de l'âme, accepte les formes diverses que l'âme peut revêtir, et s'efforce de les expliquer toutes. Sans doute, Taine attache plus de prix à une belle œuvre ; il déclare même que les œuvres littéraires sont instructives parce qu'elles sont belles, et que leur utilité croît avec leur perfection : mais, comme le critérium de la beauté consiste justement pour lui dans la somme de « sentiments importants » qu'un livre rend visibles, on pourrait, en renversant les termes, dire que les œuvres littéraires sont belles à ses yeux parce qu'elles sont instructives. S'il s'applique à l'étude des littératures, c'est qu'il y voit le tableau le plus fidèle et le plus expressif des sociétés antérieures. Même en se faisant « littérateur », il reste historien.

Aucune différence de nature ne sépare à ses yeux le monde moral du monde physique. Les phénomènes moraux, plus compliqués et plus délicats, ne se laissent ni aussi facilement observer ni aussi rigoureusement définir ; mais ils n'en sont pas moins du même ordre que les phénomènes physiques : quelque distinction que l'on puisse établir entre l'histoire humaine et l'histoire naturelle, l'une et l'autre subissent les mêmes lois organiques, et, par conséquent, la méthode qui s'applique à l'histoire naturelle doit aussi s'appliquer à l'histoire humaine.

Les documents historiques sont, dit Taine, des indices au moyen desquels il faut reconstruire l'individu visible. C'est pour connaître l'homme qu'on étudie le document, et la véritable histoire ne commence que du moment où l'historien se représente l'homme corporel. Mais l'homme corporel n'est lui-même qu'un indice, au moyen duquel il faut parvenir à la connaissance de l'homme invisible. Ce qui intéresse l'historien dans les costumes, les meubles, les maisons, ce sont les habitudes et les goûts qu'ils dénotent ; et de même, s'il considère les monuments écrits, c'est pour mesurer la portée et les limites des intelligences. De quelle façon procède-t-il ? De la façon dont procède le naturaliste dans son

domaine propre. Il observe de petits faits moraux comme le naturaliste de petits faits physiques, et, après avoir noté une multitude de ces petits faits, il les répartit en groupes distincts à chacun desquels s'adapte une formule spéciale; puis, classant les formules d'après la valeur relative des idées que représentent les groupes et d'après les rapports de causation qui subordonnent naturellement ces idées les unes aux autres, il s'élève de degré en degré jusqu'à une formule supérieure, qui explique l'individu tout entier. Comme, parmi les caractères d'un animal ou d'un végétal, certains n'ont que peu d'importance, tandis que d'autres au contraire, par exemple la structure en couches concentriques dans une plante ou l'organisation autour d'une chaîne de vertèbres dans un animal, sont d'une importance capitale et déterminent tout le plan de l'économie, de même, parmi les caractères d'un individu humain, les uns sont accessoires, les autres, par exemple la présence prépondérante des images et des idées, ou bien encore la capacité plus ou moins grande des conceptions plus ou moins générales, sont dominants et fixent par avance la direction de la vie. Et aussi, comme les divers organes d'un animal varient ensemble suivant une liaison fixe, de même les diverses aptitudes et les diverses inclinations d'un individu sont attachées les unes aux autres. Les facultés de l'homme ont entre elles des dépendances nécessaires : mesurées et produites par une loi unique, on peut, cette loi étant donnée, prévoir leur énergie et calculer leurs effets. Il y a en chacun de nous une faculté maîtresse, dont l'action uniforme se communique différemment à nos différents rouages et imprime à notre machine un système de mouvements prévus.

Si la faculté maîtresse est déjà une cause, qui domine tout le développement de l'organisme intellectuel, d'autres causes plus élevées la dominent elle-même. Ces causes multiples peuvent se ramener aux influences de la race, du milieu et du moment. Quand la critique se propose l'étude particulière d'un homme, elle insiste sur ce qu'ont chez lui de particulier ces trois genres d'influences; elle examine le

tempérament propre qu'il a hérité de ses ancêtres, les circonstances spéciales qui ont présidé à son développement, le temps précis dans lequel ce développement s'est opéré. Quand elle se propose l'étude d'un ensemble social, ce sont bien les mêmes influences qu'elle cherche à déterminer ; mais, les étudiant pour constituer un groupe,— au lieu de s'attacher à ce qui caractérise la personne des individus qui entrent dans ce groupe, en les différenciant les uns des autres, elle recherche les traits qui, communs à eux tous, caractérisent le groupe entier. Comme, dans une classe, ou même dans un embranchement du règne animal, le même plan d'organisation se retrouve chez toutes les espèces, ainsi, dans une même race, dans une même atmosphère sociale et politique, dans une même période donnée, les individus les plus divers présentent tous un type générique plus ou moins modifié en chacun d'eux, mais qui les rapporte les uns et les autres à une même famille. C'est que les influences de la race, du milieu et du moment, qui diversifient les individus d'un même groupe, diversifient aussi les groupes entre eux ; plus les caractères qu'on examine sont généraux, plus les différences s'effacent d'un individu à un autre individu pour ne s'accuser que d'un groupe à un autre groupe ; et, de même, en généralisant toujours davantage, les différences s'effacent entre un groupe inférieur et un autre groupe du même ordre pour ne s'accuser qu'entre les groupes de cet ordre et un autre groupe d'ordre supérieur, jusqu'à ce que, nous élevant de plus en plus dans cette hiérarchie, nous arrivions à saisir la formule commune qui caractérise tout un ensemble de groupes.

Les influences héréditaires, considérées dans un seul homme, le distinguent de tous ceux qui n'appartiennent pas à la même famille, tandis que ces mêmes influences, considérées dans une race, la distinguent de toute autre race humaine. Ainsi, la race des Aryas, « transformée par trente siècles de révolutions, établie sous tous les climats, échelonnée à tous les degrés de la civilisation », n'en a pas moins conservé des traits qui lui sont propres et dans les-

quels nous reconnaissons encore l'unité d'origine. De même, les influences du milieu, considérées dans un seul homme, le distinguent de tous ceux qui se sont développés en d'autres circonstances individuelles, et, considérées dans telle ou telle nation, la distinguent de toutes celles qui se sont développées en d'autres circonstances générales : en France, par exemple, ce qui domine notre développement national, c'est l'organisation latine, imposée d'abord à des barbares dociles, puis brisée dans la démolition universelle, et, depuis, tendant à se reformer. Enfin, les influences du moment, considérées dans un seul homme, le distinguent de tous ceux pour lesquels ce « moment » particulier n'a pas été le même, et, considérées dans telle ou telle forme sociale, la distinguent de toutes les autres formes qui se succèdent d'époque en époque : si le développement de la nation française est déterminé par l'action des causes qui se rapportent soit au tempérament héréditaire, soit au milieu, ce développement a de siècle en siècle ses phases diverses; « outre l'impulsion permanente et le milieu donné, il faut tenir compte de la vitesse acquise », qui varie d'une de ces phases à l'autre.

Pour étudier un seul individu ou bien une société dans son ensemble, la méthode est donc la même. Et d'ailleurs, en étudiant un individu, le critique étudie la société tout entière qui l'a produit. Ce n'est pas seulement la méthode qui est la même, c'est aussi le but. Plus l'individu est considérable (et le critique n'étudie guère que des personnalités marquantes), plus on est fondé à voir en lui le fidèle représentant du milieu dans lequel il a vécu. Les individus qui se développent le mieux sont, qu'il s'agisse de l'homme ou de tout autre animal, ceux dont les inclinations et les aptitudes correspondent le mieux à celles de leur groupe; c'est en représentant la façon d'être de toute sa nation et de tout son siècle qu'un écrivain rallie autour de lui les sympathies de tout son siècle et de toute sa nation.

La méthode que nous venons d'exposer d'après Taine, en lui empruntant ses propres formules, suppose que l'homme

n'est pas libre, que tous les phénomènes de la vie morale sont, comme tous ceux de la vie physique, nécessairement déterminés par des phénomènes antérieurs, que, par exemple, si nous nous en tenons aux influences de la race, le caractère est, chez les individus, un produit nécessaire qui a pour facteurs tous les ascendants de leur lignée, comme il est, chez les peuples, la résultante fatale de toutes leurs actions et de toutes leurs sensations antérieures. Mais, si le système de Taine a pour base un déterminisme universel et absolu, ceux-là mêmes qui veulent réserver la liberté morale de l'homme sont bien obligés d'admettre que l'homme dépend plus ou moins des influences par lesquelles ce système l'explique tout entier. C'est là une question de mesure, et, quelque grande qu'on veuille faire la part de notre liberté, on n'en doit pas moins reconnaître que la méthode de Taine est en elle-même légitime. Si l'on ne considère pas l'homme comme une force tout à fait indépendante des causes étrangères à sa volonté, il faut bien admettre que l'analyse s'occupe de déterminer l'action de ces causes, il faut bien suivre la critique naturelle jusqu'au point où ce qu'elle nous explique par des influences fatales, nous préférerons l'attribuer à un pouvoir autonome dont ces influences ne nous semblent pas rendre compte. L'objection capitale que l'on a posée à Taine, c'est de ne pas saisir « la monade inexprimable », « ce qui fait que de vingt hommes, ou de cent, ou de mille, soumis en apparence presque aux mêmes conditions, pas un ne se ressemble, et qu'il en est un seul entre tous qui excelle avec originalité ». Cette objection met en cause, non pas la méthode en elle-même, mais l'imperfection de nos instruments. Parce que le mystère de la vie nous échappe, ce n'est pas une raison pour que nous condamnions les sciences biologiques : de même, parce que la critique physiologique ne résout pas l'énigme suprême, est-ce une raison pour s'opposer à ce qu'elle la poursuive, à ce qu'elle la serre toujours de plus près ?

Ce que l'on peut reprocher à Taine, c'est ce que la méthode qu'il pratique a de contradictoire avec celle qu'il expose. Il

annonce une analyse inductive, et il procède par déductions. A-t-il appliqué dans son travail personnel la méthode du naturaliste ? Ce qui est certain, c'est que nous n'en retrouvons aucune trace dans ses constructions géométriques. Au lieu de nous faire arriver par degrés à la formule générale qui devrait être présentée comme l'aboutissement final de son enquête, il pose tout d'abord cette formule, et il en déduit, de théorème en théorème, toutes les conséquences qu'elle comporte. Une méthode aussi impérative, quand il s'agit d'une matière particulièrement délicate et flottante, éveille notre suspicion. Nous nous demandons si Taine n'avait pas dès l'abord son siège fait, s'il ne s'était pas formé à première vue une idée de l'individu qu'il étudie, et si, cette idée une fois conçue, il ne s'est pas contenté d'en poursuivre l'application systématique en écartant tout ce dont elle ne rendait pas raison, tout ce qui pouvait y contredire. Ainsi, la critique risquerait d'être exclusive et partiale : elle substituerait à la multiplicité de l'homme une unité factice. Sans doute, dans le système de Taine, la faculté maîtresse explique l'homme tout entier, et, quand elle a été reconnue, il n'y a plus qu'un problème de mécanique. Mais, en admettant que la détermination de cette faculté même ne comporte point d'erreur, il faut pousser le fatalisme jusqu'à ses dernières conséquences pour regarder l'âme humaine comme une sorte de machine et pour croire que ses mouvements les plus délicats, ses opérations les plus complexes, s'expliquent par le jeu d'un rouage unique. C'est là croire, non plus seulement à une faculté maîtresse, mais, comme on l'a dit, à une faculté génératrice.

Dans tous ses ouvrages, Taine n'a fait qu'appliquer, soit à l'histoire proprement dite, soit à la littérature, qui l'intéresse surtout par sa signification historique, une théorie absolue qu'il avait d'emblée arrêtée dans son esprit et dont l'inflexible rigueur n'a jamais admis aucune atténuation. Tout, chez lui, prend une forme systématique. Il y a un artiste dans ce savant et un poète dans ce dialecticien ; mais son imagination puissante ne lui sert qu'à illuminer sa lo-

gique. Il dédaigne toutes les qualités de l'écrivain qui ne sauraient se mettre au service de sa pensée autoritaire et crue. Sa touche manque de souplesse? c'est que la souplesse du style dénote un sentiment et un goût des nuances absolument étrangers à cet esprit entier, catégorique, décisif; appliquant la même méthode à Balzac qu'à Racine, il leur applique à tous deux le même style. Sa touche manque de légèreté? c'est que chaque proposition soutient pour ainsi dire le poids de tout le système. Il n'écrit que pour prouver. Ses livres sont composés mathématiquement : un ordre rigoureux préside à la distribution des chapitres dans l'ouvrage, des paragraphes dans le chapitre, des phrases dans le paragraphe, des membres dans la phrase Pas un mot qui ne serve à sa thèse, pas un ornement qui ne concoure à la solidité ou à la convenance de l'édifice qu'il construit. Jusque dans sa façon d'écrire, nous trouvons chez Taine un architecte d'idées. Ecrivain aussi bien que penseur, ce positiviste est dans notre siècle, par la forme de son esprit, le représentant de la « raison classique » qu'il a si bien définie et si vigoureusement combattue.

On ne peut, semble-t-il, nommer Ernest Renan après Taine que pour le lui opposer. Il serait difficile de trouver deux natures plus contraires. La manière ondoyante et fuyante de Renan, sa délicate ironie, son aversion pour tout système, font contraste avec les formules dictatoriales de Taine. Mais il n'en exprime pas moins à sa façon cet esprit scientifique dont le triomphe universel marque la seconde partie de notre siècle. Le criticisme contemporain, qui se carre chez l'un en théorèmes despotiques, n'est pas moins sensible chez l'autre pour s'atténuer et se fondre en d'imperceptibles nuances.

Sa race, son éducation, le milieu particulier dans lequel il se développa, prédestinaient Renan à ce qu'il nomme un romantisme moral. Sans aptitude et sans goût pour tout ce qui n'est pas le maniement pur des choses de l'esprit, il tient de son pays et de ses aïeux un invincible penchant à

ne poursuivre que des fins désintéressées. Il n'a jamais aimé que les martyrs, les exaltés, les amis de l'impossible, et lui-même pousse d'instinct l'idéalisme jusqu'à l'utopie. « Les auses fanatiques me sont si chères, disait-il encore tout récemment, que je ne puis raconter une de ces héroïques histoires sans avoir envie de me mettre de la bande des croyants pour croire et souffrir avec eux. » Si, tout jeune encore, il « sortit de la spiritualité », ce fut pour « rentrer dans l'idéalité », à laquelle son âme demeura toujours fidèle. Renan n'a jamais été un stoïcien, sa nature répugnant d'elle même à ce que le stoïcisme comporte d'austérité raide et quelque peu contrainte ; mais le nom d'épicurien, qn'on lui a parfois donné, s'il peut en un certain sens s'appliquer au « dilettantisme » de son esprit, ne saurait convenir à son habitude morale que pour ce qu'il laisse entendre d'indulgence. Cette indulgence même, si elle n'était pas naturelle à son caractère, s'expliquerait par les scrupules de sa philosophie, par cette idée que le mal est peut-être la condition du bien. Elle a parfois donné à ses principes « un air chancelant » ; mais il ne faut pas prendre chez lui pour des défaillances de la conviction certaines mollesses qui tiennent soit au scepticisme de l'intelligence, soit à la bonté du cœur. Renan avait de nature la vocation de l'idéal. L'homme, à ses yeux, ne vaut quelque chose que par les facultés intellectuelles et morales qui, l'élevant au-dessus des vulgarités de la vie, lui ouvrent un monde d'intuitions supérieures et de pures jouissances. Ce qu'il appelle religion, c'est la part de l'idéal dans l'existence humaine.

Cette religion, il l'a toujours confessée, il s'en est toujours dit prêtre. Ayant perdu de bonne heure et sans retour tout ce que l'analyse intellectuelle peut dissoudre de la foi, il en conserva tout ce que le goût et le besoin de l'idéal rendent nécessaire aux âmes pieuses. Nul n'a eu plus que lui le sens de la « divinité ». Qu'est-elle à ses yeux? Nous n'irons pas lui demander une définition de l'infini ; mais, dans ce vague même que l'infini comporte, il semble bien n'avoir jamais cessé de reconnaître un principe céleste et comme

une conscience suprême. Rejetant le surnaturel, il n'en reste pas moins attaché au divin. La perte de toute foi positive l'a laissé mystique. Il n'a pas de *credo*, mais il croit. Ce que lui représente le nom de Dieu, ce n'est pas seulement un symbole abstrait de toutes les vertus et de toutes les perfections dont nous avons l'idée : il conçoit dans le divin je ne sais quelle essence vivante, que sa raison ne peut connaître, mais qu'adore son âme sacerdotale. Bien plus, ce catholicisme même dont il a répudié les dogmes, la piété en est toujours demeurée en lui : il a toujours eu au fond du cœur sa « ville d'Is », avec l'église sonnant des cloches obstinées; et que de fois son oreille écoute encore avec émotion le son de ces cloches qui l'appellent aux saints offices!

Mais, tandis que son âme, foncièrement idéaliste, se tourne invinciblement vers le divin, son intelligence est toute pénétrée de l'esprit critique moderne. Ce qui le détacha de ses premières croyances, ce furent, non des objections philosophiques, mais des raisons d'ordre positif : les dogmes les plus difficiles à admettre, « se passant dans l'éther métaphysique, ne choquaient en lui aucune opinion contraire ». Il abandonna le catholicisme parce qu'il trouvait de flagrantes contradictions entre le quatrième évangile et les synoptiques. Il avait perdu fort jeune encore toute confiance dans les spéculations abstraites. Au séminaire d'Issy, initié par un de ses maîtres à l'histoire naturelle générale, il se représentait déjà la nature « comme un ensemble où la création particulière n'a pas de place et où par conséquent tout se transforme ». Un « éternel *fieri* » lui semblait la loi universelle. Dès lors, « la science positive était pour lui la seule source de vérité ». Il a toujours eu l'analyse pour instrument. Comme l'idéalisme est le fond de sa nature morale, l'esprit analytique est le fond de sa nature intellectuelle. Ne cherchons pas ailleurs le secret des contradictions apparentes où devait nécessairement l'induire ce dualisme. Ame profondément religieuse, il distingue entre la religion et les religions. La religion, entendue dans son

sens général, est le signe évident chez l'homme d'une destinée supérieure, « la preuve de l'esprit divin qui est en nous et qui répond par ses aspirations à un idéal transcendant ». Quant aux formes particulières du culte qui se succèdent de siècle en siècle et varient de peuple à peuple, il y applique librement la méthode scientifique, ne voyant dans les mythologies que des documents, les plus curieux, les plus significatifs que nous ayons sur le passé de l'humanité. Il y a chez Renan un pieux rêveur et un critique. Lorsque le critique est en passe de conclusions trop sèches, voici le rêveur, qui ouvre à l'esprit quelque perspective consolante, une heureuse échappatoire, un refuge pour l'illusion; mais, lorsque le rêveur s'égarerait volontiers dans de mystiques chimères, voici le critique, qui le ramène sur le terrain de la réalité positive.

C'est vers l'étude de l'histoire que se tourna tout d'abord Renan; et quoiqu'il ait touché aux matières les plus diverses, cette étude resta toujours l'objet capital de son application. L'histoire, étant à la fois une science et un art, convenait merveilleusement soit à son goût pour l'analyse, soit à sa faculté divinatrice. Il ne sentit jamais aucun attrait pour la philosophie abstraite, qui, prétendant être la science supérieure, se tient au-dessus, c'est-à-dire en dehors des autres sciences. Il s'est toujours refusé à spéculer dans le vide. Renan appliqua aux études historiques cette méthode des sciences naturelles qui lui était apparue de bonne heure comme « la loi du vrai ». En même temps ses aptitudes les plus intimes trouvaient à s'y exercer, et particulièrement « cette flexibilité, cette facilité à reproduire en soi les intuitions des anciens âges ». C'est bien une œuvre de critique qu'il a faite, mais c'est aussi une œuvre d'imagination. A Saint-Nicolas-du-Chardonnet, parmi les livres modernes dont on lisait à haute voix des passages, il en était un qui « produisait sur lui un effet singulier » : dès que le professeur avait ouvert l'*Histoire de France* de Michelet, Renan ne pouvait plus prendre une note. C'est par le don de ressusciter les âmes que Michelet

le saisissait et l'enivrait. Comme Michelet, Renan a le sens instinctif de la vie historique. Il « voit sous terre et discerne des bruits que d'autres n'entendent pas ». Il possède au plus haut degré cette faculté capitale de l'historien qui consiste à « savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons ».

L'intelligence et le sentiment des formes successives qu'a prises l'esprit humain, Renan les porta de préférence dans l'histoire religieuse. Au sortir du séminaire, sa vocation lui apparaissait déjà toute tracée : c'était de poursuivre ses recherches sur le christianisme avec toutes les ressources de la science laïque. Pour faire l'histoire d'une religion, deux conditions lui semblent nécessaires, qui se réalisaient l'une et l'autre en lui : il faut ne plus y croire, mais il faut y avoir cru, car nous ne comprenons jamais bien que le culte qui a provoqué chez nous les premiers élans vers l'idéal. « On ne doit écrire, a-t-il dit, que de ce que l'on aime. » Il pratiqua lui-même cette maxime en consacrant son existence tout entière à écrire le récit des origines chré tiennes dans un esprit de critique sévère et de pieuse sympathie.

Si cette sympathie allait plutôt au christianisme, Renan n'en excluait aucune religion. Son aptitude à comprendre toutes les idées, à se représenter tous les états de conscience, à éprouver comme par contagion tous les sentiments, lui fait goûter et aimer, non seulement dans chaque forme religieuse, mais encore dans chaque philosophie, ce qu'elles peuvent contenir d'approprié aux instincts, aux besoins, aux aspirations de l'âme humaine. Et c'est de là que procède son scepticisme. Il ne croit pas au vrai absolu, et la meilleure méthode pour atteindre un vrai relatif lui paraît être de chercher quelque terme moyen entre les solutions opposées, de concilier deux adversaires en faisant faire à chacun la moitié du chemin vers l'autre. La vérité, selon lui, réside tout entière dans les nuances. Entre l'affirmation, dont la brutalité lui répugne, et la négation, qui n'est qu'une affirmation retournée, il se tient en équilibre. Au fanatisme

de l'une et de l'autre il oppose également son doute inébranlable. Si les origines de la religion chrétienne l'ont attiré plutôt que l'histoire ecclésiastique, c'est qu'il se sentait un goût particulier pour les recherches dont le résultat ne saurait être que d'entrevoir des possibilités et des vraisemblances, pour « ce qui ne peut s'exprimer avec les apparences de la certitude ».

Dans une nature comme la sienne, le scepticisme tourne aisément au « dilettantisme ». Peut-être Renan est-il surtout un artiste. Tandis que la métaphysique aspire vainement à renfermer l'infini dans un cadre limité, l'art, qui seul est infini, lui paraît « le plus haut degré de la critique ». Et cette conception de l'art, à laquelle il arriva de bonne heure, s'accorde chez lui avec un exquis sentiment du beau. A douze ans; captivé par la grâce de la petite Noémi, il entrevoyait déjà la beauté « comme un don tellement supérieur, que le talent, le génie, la vertu même, ne sont rien auprès d'elle, en sorte que la femme vraiment belle a le droit de tout dédaigner puisqu'elle rassemble, non dans une œuvre hors d'elle, mais dans sa personne même, tout ce que le génie esquisse péniblement en traits faibles, au moyen d'une fatigante réflexion ». Sa défiance de toute affirmation n'eût fait de lui que le plus impartial et le moins tranchant des critiques; la séduction de l'art en fit un « dilettante ». Quand le critique suspend son jugement, le dilettante se joue dans les doutes du critique. Aux yeux du dilettante, l'univers n'est plus un problème qui sollicite l'intelligence, mais un spectacle qui amuse la curiosité. Les religions se présentent à lui comme des idoles, qui toutes ont leur charme et leur grâce propre. En se vouant à l'étude des conceptions religieuses, Renan savait bien que les dieux passent comme les hommes; mais chaque forme de culte lègue après elle un idéal de la beauté que l'art ne laisse pas périr. L'homme a pour fin de « dépasser les vulgarités où se traîne l'existence commune », et c'est par l'art que nous les dépassons. Renan pardonne à l'Italie du XVIe siècle sa corruption morale en faveur des grandes et belles choses

qui s'y sont produites, des dons précieux dont elle a enrichi le monde. Où le christianisme dit *sainteté*, Renan traduit par *noblesse*. Il trouve la divinité mieux adorée par un grand artiste qui la blasphème que par le puritain qui lui rend un culte grossier. Il voit dans la religion un genre supérieur de poésie.

Le dilettante ne croit à aucune forme de religion, mais il croit à toutes les formes du beau. Renan se sent chrétien dans les cathédrales, et son cœur se fond lorsqu'il entend le saint cantique : « Salut, étoile de la mer !... » Sur l'Acropole, la perfection grecque lui est révélée, et les heures qu'il passe devant le temple d'Athéné sont des heures de prière. Nous ne voyons ici-bas que des apparences : attachons-nous aux plus belles ; seules les apparences ne nous trompent pas. Qu'est-ce qui distinguera la vérité de l'erreur? La vérité? Quelle duperie que de la chercher pour l'atteindre ! Renan la cherche pour le plaisir de la chercher, c'est-à-dire de ne pas la trouver. Dès qu'un philosophe a reconnu la vanité de toute croyance, si ce philosophe est doublé d'un artiste, il n'apercevra plus dans les multiples évolutions de l'esprit humain qu'une matière aux jouissances de sa curiosité, aux caprices de son imagination, à la délicate ironie de sa critique. Le dernier mot de la sagesse, ce sera pour lui de jouer avec les idées. Il rêvera un saint Paul sceptique, et, prêtant à Jésus-Christ sa propre « distinction », il le représentera souriant de « ce sourire fin, silencieux, qui implique au fond la plus haute philosophie ».

Artiste dans sa pensée elle-même, Renan a, pour la rendre, un style exquis de simplicité rare et de savant naturel. Le nom d'artiste, prodigué depuis cinquante ans à des écrivains qui tendent tous les ressorts de la langue, qui en épuisent les ressources, qui en violentent le génie, il le mérite par des qualités de tact, d'assortiment, de convenance suprême, en intime accord avec ce que sa philosophie a de si délicatement nuancé. « Je compris assez vite, dit-il, que le romantisme de la forme est une erreur, qu'il n'y a qu'une

seule forme pour exprimer ce qu'on pense et ce qu'on sent. » S'il n'a jamais forcé ses opinions pour se faire écouter, jamais non plus il n'a forcé son style pour se faire applaudir. La *Vie de Jésus* avait été d'abord écrite avec plus de richesse et de couleur : il passa une année à en éteindre l'éclat. Renan n'est pas moins « aristocrate » comme écrivain que comme penseur. L'artiste, chez lui, aussi bien que le philosophe, ne s'adresse qu'à une élite. Il dédaigne toute rhétorique et toute fioriture. Il a trop de bon goût pour enfler la voix, pour rechercher les brillants effets, les couleurs voyantes, les beautés d'ostentation. Il s'est retranché « ces pendeloques et ces clinquants qui réussissent chez d'autres et provoquent l'enthousiasme des médiocres connaisseurs, c'est-à-dire de la majorité ». Comme son extrême réserve dans le monde le fait prendre par des conducteurs d'omnibus pour « un voyageur peu sérieux », de même, la parfaite mesure de sa diction impose peu au vulgaire. Mais l'« imperceptible minorité d'esprits supérieurs » pour laquelle il écrit lui a rendu en admiration délicate ce qu'il perdait en grossiers applaudissements. Elle s'accorde à reconnaître en lui un des plus grands écrivains du siècle, le plus grand de notre époque. Il l'est par la fine précision, par la grâce sinueuse, par la souplesse, par la transparence de son style, par la suavité d'une harmonie discrète et pénétrante, par ce que sa manière a de sobre jusque dans la hardiesse et de sincère jusque dans le raffinement, par je ne sais quel charme subtil et mystérieux, aussi indéfinissable qu'un parfum, par son aptitude à parler toutes les langues, celle du poète comme celle du savant, à prendre tous les tons, celui de l'émotion et celui de la fantaisie, celui de l'enjouement et celui de la gravité, celui de l'ironie la plus déliée comme celui de la plus pieuse tendresse, et, quelque langue qu'il parle, quelque ton qu'il prenne, par un don merveilleux de nous séduire sans nous étonner et de nous faire admirer son art exquis sans nous en laisser voir le secret.

CHAPITRE IV

LE ROMAN

Pendant la seconde moitié du siècle, le roman, qui déjà tenait dans notre littérature une place si considérable, en devient le genre le plus florissant et le plus riche; c'est aussi celui qui exprime le plus complètement, grâce à l'infinie variété de ses formes, le caractère d'observation positive dont un réalisme universel marque toutes les productions de l'esprit contemporain. L'école « idéaliste » n'est guère plus représentée que par les survivants des générations antérieures; tout ce que les générations nouvelles comptent de talents robustes et originaux, tous les romanciers dans les œuvres desquels elles se reconnaissent, réagissent contre le romantisme vieilli en substituant les faits aux fictions, l'expérience au lyrisme, les procédés de l'art « documentaire » aux suggestions de l'art intuitif.

Sous le nom de romans, Victor Hugo compose d'immenses poèmes. Il les date de Guernesey; mais ce qui le garantit contre la contagion réaliste, ce n'est pas seulement l'exil, c'est encore et surtout le caractère d'un génie que ses facultés les plus essentielles rendent impropre aux minuties de l'analyse, et qui n'aperçoit la vie humaine qu'à travers le mirage d'épiques symboles. Remarquons cependant que

Victor Hugo lui-même, tout en restant fidèle au roman historique, où son merveilleux pouvoir d'évocation se déploie à l'aise, ne cherche plus ses cadres dans les siècles lointains de notre histoire. Le choix de sujets plus modernes, ou même presque actuels, n'est peut-être pas uniquement dû à des préoccupations sociales et politiques.

Chez George Sand, l'influence réaliste se marque, dans les œuvres de sa vieillesse, par une manière plus simple et plus vraie. Ce ne sont plus ni les romans à grandes passions, ni les romans à thèses : l'auteur d'*Indiana* et du *Meunier d'Angibault*, sans abandonner sa conception idéale du monde et de l'art, prend ses personnages dans l'humanité moyenne et ses sujets dans la vie ordinaire. *Jean de la Roche*, le *Marquis de Villemer*, tiennent un juste milieu entre les inventions romanesques ou les expansions sentimentales de sa manière antérieure et la prosaïque crudité, la sèche indifférence du réalisme contemporain.

Parmi les talents nouveaux qui se rattachent plus ou moins directement à l'école idéaliste, Octave Feuillet est sans contredit le plus distingué. Les charmantes histoires qu'il raconte avec tant d'agrément se passent dans un monde imaginé à souhait pour la délectation des âmes pures. Le *Roman d'un jeune homme pauvre* est son chef-d'œuvre dans ce genre charmant, tout fleuri de grâces chevaleresques et d'aristocratiques vertus. L'auteur se préoccupe beaucoup moins de peindre exactement la vie contemporaine que de présenter à la bonne compagnie, dont il est le romancier de prédilection, une image d'elle-même, assez fidèle sans doute pour qu'elle puisse encore s'y reconnaître, mais surtout assez embellie et poétisée pour qu'elle s'y complaise. Et ce ne sont guère en ce milieu patricien que belles âmes et personnages d'élite. A peine si quelques figures discrètement esquissées nous empêchent çà et là d'oublier qu'il y a sur cette terre, même dans le monde le mieux pensant et le plus choisi, autre chose que des générosités sublimes ou d'exquises délicatesses. Type des héros qu'Octave Feuillet aime à mettre en scène, le « jeune

homme pauvre » réunit en sa personne toutes les supériorités et toutes les séductions. Un vieux domestique le reconnaît pour marquis rien qu'à la distinction de ses manières. Il incarne en lui l'honneur, le désintéressement, l'héroïsme; mais cela ne suffit pas encore : il est aussi le modèle des écuyers. Le seul défaut de ce parfait gentilhomme, c'est sa perfection même, que tout l'art du romancier a quelquefois peine à sauver de la fadeur.

Lorsque le roman contemporain eut été renouvelé par une école plus soucieuse d'exactes peintures, Octave Feuillet sentit que ses fictions innocentes n'étaient plus de mise, qu'il lui fallait compter avec le besoin de réalité vive et franche qui transformait sous ses yeux la littérature tout entière. Aux élégants proverbes, dont la grâce un peu mièvre et la précieuse moralité charmaient les salons et les châteaux, succède alors cette *Dalila* où son talent révèle une aptitude toute nouvelle à peindre la passion jusque dans ce qu'elle a de plus frénetique et de plus dégradant. Et, de même, aux aimables imaginations d'un idéalisme spécieux et captivant, mais trop chimérique après tout pour donner l'impression du vrai, succèdent des romans où l'influence du réalisme se traduit non seulement par une touche plus forte, mais aussi par une observation plus exacte. Voici, dans Monsieur de Camors, le type de l'homme « supérieur » qui, se mettant au-dessus des lois vulgaires, ne reconnaît d'autre morale que celle de l'honneur mondain, et n'assigne d'autre but à l'existence que d'en jouir sans scrupule et sans remords. Comme le *Jeune homme pauvre* caractérisait la première manière d'Octave Feuillet, *Monsieur de Camors* caractérise la seconde. Il y a mis toute la dose de réalisme compatible soit avec son tour d'esprit et sa conception propre de l'art, soit avec les habitudes et les convenances du public auquel il s'adresse. Ses œuvres postérieures sont conçues dans le même esprit : ce qui en fait l'originalité, c'est justement qu'il y peint des passions naturellement intempérantes dans des personnages chez lesquels une parfaite tenue, une exquise urbanité de façons et de langage

en dissimulent la crudité foncière sous de séduisants dehors S'il rompit de bonne heure avec un optimisme candide, il resta toujours dévot à certain idéal de culture et de politesse sociale en dehors duquel son talent se sentirait comme dépaysé. Le réalisme même d'Octave Feuillet, si tant est que le mot puisse lui convenir, est tout aristocratique.

Ce qui le distingue surtout des réalistes contemporains, ce qui marque sa dissidence jusque dans les œuvres les plus fortes qu'il ait écrites, ce ne sont pas ses prédilections exclusives pour la société élégante, non moins « réelle » après tout que l'autre, c'est un parti pris dogmatique qui ne saurait se concilier avec la représentation fidèle des hommes et des choses. Les intentions trop visibles du moraliste font suspecter en lui l'impartialité de l'observateur. Défenseur attitré du catholicisme, de ce catholicisme superficiel et absolu qui règne dans les salons, il invente à plaisir des événements et des personnages auxquels il confie le soin d'en glorifier les doctrines. Pourquoi M. de Camors se perd-il ? Parce qu'il ne croit pas. Pourquoi, dans l'*Histoire de Sibylle*, Gandrax est-il frappé d'un coup d'apoplexie ? Parce que ce matérialiste vient de nier Dieu. Pourquoi, dans *la Morte*, Sabine empoisonne-t-elle Mme de Vaudricourt ? Parce qu'elle n'a pas été élevée au Sacré-Cœur. Laissons de côté ce qu'il y a d'ingénument brutal dans cette philosophie; outre que l'orthodoxie catholique d'Octave Feuillet est par elle-même en désaccord avec l'esprit général de l'école réaliste, il y a déjà répugnance, quelque opinion que l'on professe, entre une étude sincère de la vie et la préoccupation de moraliser, de démontrer, de chercher, non pas des documents, mais des arguments.

Si Feuillet n'en a pas moins subi l'influence réaliste, par laquelle le genre romanesque, dont le nom même annonçait jusqu'à notre temps des aventures fictives et des personnages inventés à plaisir, un jeu de l'imagination ou un rêve d'idéal, se transformait en instrument d'une vaste enquête

psychologique et sociale qui emprunte aux sciences naturelles leurs procédés, cette influence s'exerce, non par Balzac, qui n'avait pas empêché le *Jeune homme pauvre*, mais par Flaubert, qui fit faire *Monsieur de Camors*. Gustave Flaubert est. dans la seconde moitié de ce siècle, le maître, ne disons pas du réalisme, puisqu'il ne voulut jamais admettre une qualification discréditée par des romanciers vulgaires, mais de l'école qui s'attache, dans tous les domaines de l'art et dans la poésie elle-même, à l'observation personnelle des choses, à l'étude d'après nature et sur le vif de la réalité. Depuis longtemps préparée par la philosophie, par le merveilleux progrès des sciences, par les changements de l'état moral et social, la révolution littéraire a dans *Madame Bovary* le premier chef-d'œuvre qui la consacre.

Mais Balzac et la *Comédie humaine*? Une question se pose tout d'abord : comment, au lieu de voir en Flaubert un disciple du grand réaliste, faisons-nous de lui le chef d'une école nouvelle? Après *Eugénie Grandet*, *le Père Goriot*, *la Cousine Bette*, quelle peut être la nouveauté de *Madame Bovary*?

Certes Flaubert est bien inférieur à Balzac pour la puissance, l'ampleur, la fécondité du génie, mais il a son originalité propre, et ce qui la fait, c'est d'abord qu'il s'abstrait complètement de son œuvre, et ensuite que cette œuvre est celle d'un artiste, en entendant par ce mot tout ce qu'il peut comporter de suprême perfection. Balzac avait mis dans ses romans beaucoup de lui-même : non seulement sa fougueuse imagination inventait des événements invraisemblables et des héros extraordinaires, mais encore sa nature expansive se livrait, sous le couvert des personnages qu'il mettait en scène, à d'interminables digressions qui sont comme les monologues de l'auteur, à des confidences plus ou moins directes sur ses goûts, ses opinions politiques, ses croyances religieuses, sur sa manière propre d'entendre le monde et la vie. Et, s'il portait de la sorte atteinte à l'une des lois les plus essentielles du roman documentaire, qui impose à la personnalité de l'écrivain un

complet effacement de soi-même, l'effervescence tumultueuse d'un génie toujours en fermentation ne pouvait d'autre part, lui permettre d'appliquer à la forme de son œuvre ce labeur patient qui suppose chez l'artiste soit un tempérament plus sobre, soit plus de puissance à se contenir et à se châtier. Neutralité absolue de l'auteur et dévotion superstitieuse à l'art, voilà les deux traits caractéristiques par lesquels *Madame Bovary* fait époque dans l'histoire de notre roman contemporain.

Gustave Flaubert *y* met l'art romantique au service de la réalité directement observée. Le fond de son œuvre appartient en ce sens au réalisme et la forme au romantisme. Réalisme et romantisme, ce sont là les deux influences qu'il a subies, qu'il a parfois combinées dans une mesure parfaite, mais qui, se contredisant au fond l'une l'autre, doivent nécessairement imprimer leurs contradictions sur sa physionomie littéraire.

Toute sa force, il l'a appliquée à ne rien trahir de ses impressions, à dissimuler ce qu'il y avait en lui d'humanité sensible et cordiale : c'était par aversion pour la pleurnicherie vulgaire, à laquelle tant d'écrivains demandaient sans pudeur un succès banal, c'était par respect de l'art, qu'affadit et corrompt tout sentimentalisme indiscret. De là, ce que ses livres nous semblent avoir parfois de cruel, presque toujours de sec. Il s'interdit tout signe d'émotion, toute marque de sympathie. Son office consiste à montrer les choses telles qu'elles sont, sans rien mettre de lui-même en ses tableaux, que la pénétration de l'observateur et les moyens plastiques de l'artiste. « Toute œuvre est condamnée, disait-il, où se devine l'auteur. » Il n'y a d'art vrai, selon lui, que l'art impassible.

Et, s'il exerce sur sa sensibilité native une rigoureuse surveillance, il n'est pas plus jaloux de ne trahir en son œuvre aucune impression personnelle que de n'y laisser paraître aucune doctrine particulière, aucune idée préconçue. On l'accuse d'être égoïste, dur, immoral : que lui importe? Un seul reproche le touche, celui de ne pas être

vrai, et la première condition de la vérité, c'est justement de représenter les choses pour elles-mêmes, de bannir toute arrière-pensée, toute préoccupation étrangère qui risque de troubler notre vue et de fausser notre jugement. La littérature « morale » ne lui répugne pas moins que la littérature « sensible ». Il la répudie au nom de la science aussi bien qu'au nom de l'art. Si l'art, ayant sa propre raison en lui-même, ne doit pas être considéré comme un moyen, la science, d'autre part, ne saurait reconnaître nulle valeur à des témoignages qui n'offrent même pas la garantie d'une observation impartiale. Considéré, non plus comme une œuvre de fantaisie qui a pour but de divertir les oisifs, mais comme une description fidèle et sincère de la vie humaine, le roman ne doit se faire le complice d'aucune théorie. La moindre trace de tendances préjudicielles chez l'auteur nous le rend suspect d'avoir à plaisir combiné des événements imaginaires, auxquels il était par trop facile et non moins vain de demander la justification d'une thèse. Son œuvre y perd à la fois toute vraisemblance et toute portée. Elle ne fera ni illusion comme œuvre d'art, ni autorité comme œuvre de science. D'ailleurs, quelque génie que l'on mette à développer une fable, rien de plus aisé que d'en imaginer une autre qui la démentira. Un cas particulier ne prouve rien, et la loi que vous prétendez en tirer n'a devant la science aucune valeur.

Ce n'est pas seulement par « son objectivité » que l'auteur de *Madame Bovary* est en opposition directe avec le romantisme : comme Balzac, Flaubert subordonne la psychologie à la physiologie; ce qui l'intéresse avant tout, ce qu'il s'entend à observer et à peindre, c'est le milieu physique où se développent ses personnages, ce sont leurs instincts et leurs appétits, tout ce qui dépend en eux de la complexion et des humeurs. Fils et frère de médecin, il fait du roman une sorte d'anatomie. Il explique les caractères par les tempéraments, la vie morale par les influences du sang et de la chair. Il ne croit pas que la personne humaine soit capable de réagir contre ces influences. Où donc trou-

verait-elle l'énergie nécessaire? Pour Flaubert il n'y a point de sphère exclusivement psychique qui recèle des forces autonomes. Avec Taine et toute l'école nouvelle il croit que l'homme se développe comme une plante. La psychologie étant une branche de l'histoire naturelle, le romancier procède à la façon du botaniste, sans imaginer, par delà le monde sensible, je ne sais quelles puissances miraculeusement soustraites à l'empire des lois physiques. L'observation morale de Flaubert se borne aux sentiments et aux passions dont les circonstances extérieures et matérielles peuvent rendre compte. Il est psychologue si l'on entend par là qu'il excelle à démêler dans ses personnages les effets de la race et du milieu sur leur activité intérieure; il est psychologue, mais comme un déterministe peut et doit l'être.

Tandis que les romantiques idéalisaient la nature humaine, Flaubert se pique de la peindre telle quelle sans y rien ajouter. Ses personnages sont des types, si l'on veut, mais des types de la réalité la plus commune. Leur sottise, leur égoïsme, la fadeur de leur existence, voilà ce qu'il nous a rendu. Il faut, pour nous intéresser à cette écœurante mesquinerie, tout le relief avec lequel son art l'exprime. Dans *Madame Bovary* nous ne trouvons pas un seul personnage, je ne dis pas qui nous inspire quelque sympathie, mais qui se distingue même d'une médiocrité universelle. Dans *l'Éducation sentimentale*, dans *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert s'acharne avec une infatigable patience à décrire la bêtise humaine, et cela chez les premiers hommes venus, dans ce qu'elle a de plus ordinaire et de plus routinier, de si commun que, bien des fois, elle risquerait de passer inaperçue. Ce qu'il peint surtout dans la société contemporaine, ce sont des figures insignifiantes par elles-mêmes, ternes, ingrates, d'une banalité continue et monotone. Il se tient en garde contre tout idéalisme, contre celui du mal non moins que contre celui du bien, et c'est par réaction contre les héros ou les monstres romantiques qu'il peuple ses romans de personnages neutres et

sans physionomie, qu'il met en œuvre toutes les ressources de son art pour donner un accent à la vulgarité, un caractère à la platitude.

L'auteur de *Madame Bovary* a fait aussi *Salammbô*. Or il semble que sa préoccupation d'être minutieusement exact dans la peinture des milieux ou dans l'analyse des passions se concilie malaisément avec le choix d'un tel sujet. Mais, si le réalisme ne peut ici consister à décrire, sauf le paysage, ce qui a été directement observé, la méthode qu'y suit Flaubert n'en est pas moins celle qu'il applique à ses études de mœurs contemporaines. Les lieux où se passe l'action, il les a vus de ses yeux, et l'on peut être aussi réaliste en peignant les palmiers de l'Afrique que les pommiers de la Normandie. Quant aux monuments et aux édifices, et, chose plus importante, quant à la civilisation carthaginoise, quant aux idées et aux sentiments des personnages qu'il met en scène, les données que l'observation directe ne peut lui fournir, il les emprunte aux documents historiques. Il ne vise pas moins à l'exactitude dans ce livre que dans *Madame Bovary*. A ceux qui rapprochaient *Salammbô* des *Martyrs*, Flaubert répondait que le système de Chateaubriand était directement opposé au sien. L'auteur des *Martyrs* partait d'un point de vue tout idéal; celui de *Salammbô* « applique à l'antiquité les procédés du roman moderne », il fait pour Carthage ce qu'il avait fait pour Yonville.

Pourtant, quelque souci de la fidélité que Flaubert porte dans ses romans archéologiques ou légendaires, des œuvres comme *Salammbô* ou *la Tentation de saint Antoine* ne sauraient passer pour réalistes. Il y a chez lui un romantique, et ce romantique, nous le retrouvons d'ailleurs dans ses livres les plus « modernes » et jusque dans cette *Madame Bovary*, dont l'originalité supérieure fut justement de concilier ce qu'avaient de légitime les visées du romantisme avec ce que les exigences du réalisme avaient de fondé.

Tout, dans l'aspect de Flaubert, est en contradiction avec les petitesses et le terre-à-terre de notre vie contemporaine.

Sa haute taille, ses larges épaules, sa face colorée, ses longues moustaches pendantes, le faisaient comparer à un ancien « roi de la mer ». Il avait le geste ample, la voix éclatante, l'allure théâtrale, quelque chose de formidable et de truculent. Son costume achevait cette impression; il protestait contre la routine et la banalité des mœurs bourgeoises, non seulement par sa façon de se tenir, de marcher, de crier et de rire, mais jusque par la forme de ses chapeaux. Et ces dehors ne trompaient pas. Il y avait dans son âme le mépris de la vulgarité, ce besoin de pompes grandioses, d'étrangeté superbe et rutilante, qu'annonçaient déjà sa physionomie, son allure, sa mise, toute sa personne. C'était un paladin romantique. Faisant retour sur son adolescence, il en a plus d'une fois remémoré les glorieuses chimères, les rêves extravagants et sublimes : dans cette exaltation sentimentale, reconnaissons avec lui l'influence du romantisme, qui persista jusqu'au bout chez le maître du « naturalisme » contemporain On le croit insensible : ses nerfs sont toujours frémissants; il se compare à un écorché. On dirait qu'il se désintéresse complètement de ses créations, et les personnages qu'il met en scène l'affectent, le poursuivent, se mêlent à son existence; en racontant l'empoisonnement d'Emma Bovary, il a dans la bouche le goût de l'arsenic. On se le figure comme un pessimiste chagrin et renfrogné : jamais homme ne fut naturellement plus enthousiaste, plus généreux, plus fervent de sympathie et d'admiration. On le prend pour un émule de Champfleury, et ce réaliste est un hugolâtre fanatique, ce peintre des Homais et des Bouvard rend un culte au chantre d'Eudore et de René.

C'est par ses besoins instinctifs de grandeur, par tout ce qu'il y avait en lui de dithyrambique, que nous nous expliquons des œuvres comme *Salammbô* et *la Tentation*. Après *Madame Bovary* « on pressait l'auteur, écrit Sainte-Beuve, d'assurer son précédent succès par un autre un peu différent, mais sur ce même terrain de la réalité et de la vie moderne; et, pendant qu'on l'attendait sur le pré chez nous,

quelque part en Touraine, en Picardie, ou en Normandie encore; il était parti pour Carthage. » Faut-il voir là je ne sais quelle ironie d'un artiste indépendant et fier? Ce qu'il voulait en faisant *Salammbô*, c'était se tirer du prosaïsme contemporain, satisfaire à son goût des prestigieux décors et des légendes grandioses, c'était, comme il le dit lui-même, se donner pleine licence de hurler tout à son aise. En choisissant le sujet de *Madame Bovary*, il avait obéi à un parti pris réaliste; en choisissant celui de *Salammbô*, il se laissait guider par ses instincts. *Salammbô*, quand il l'entreprit, devait être un poème plutôt qu'un roman; toutes les phrases, dans la première rédaction, commençaient par des *et*, et ce n'est pas sans peine que son ami Bouilhet lui fit effacer ces conjonctions épiques. Il semble qu'après chacun des romans dont il emprunte les données à la vie réelle Flaubert ait éprouvé un irrésistible besoin de la fuir, d'en détourner ses yeux, d'en débarbouiller sa plume, faite, non pour calquer minutieusement les trivialités bourgeoises, mais pour retracer les scènes éclatantes et pompeuses que son imagination de poète évoquait dans les prestigieux lointains de la mythologie ou de l'histoire. A *Madame Bovary* succède *Salammbô*; *Saint Antoine* suit *l'Education sentimentale*; *Un cœur simple* a pour contre-partie *Hérodias* et *Saint Julien l'Hospitalier*. Enfin, s'il méditait, sur le déclin de sa vie, un grand roman de mœurs modernes où se serait appliqué l'observateur minutieux et sévère, il avait réservé, d'autre part, à « cette vieille ganache de romantique » qui était en lui un cadre dans lequel pût se déployer sa faculté épique, un récit de la bataille des Thermopyles, récit à la fois simple et grand, superbe et terrible, non pas étude d'archéologie, mais poème héroïque et symbolique, dont l'idée, nous dit-on, le jetait en un violent enthousiasme.

Même quand il prend pour héros les plus vulgaires personnages, et pour sujets les platitudes de la vie contemporaine, son romantisme natif s'accuse encore jusque dans cette peinture de mesquineries et de banalités qui l'écœurent. Les réalistes reproduisaient platement la platitude : dans la

pensée de Flaubert, son premier roman avait été une protestation contre la manière de Champfleury et de ses disciples, qui le considérèrent toujours comme un arriéré. Et, si *Madame Bovary* peut alors passer pour une œuvre d'inspiration romantique, cela ne tient pas seulement au style, mais à la conception même de l'art, et encore à ce que ce roman, si puissamment impersonnel, trahit néanmoins d'idéalisme sentimental. Le réalisme, quand il est conséquent avec lui-même, se borne à reproduire telle quelle la réalité donnée. Tel n'est point le procédé de Flaubert. *Madame Bovary* a la forte unité d'une œuvre classique. Tous les moyens y ont été logiquement combinés ; aucune description oiseuse, aucun fait qui ne concoure au développement de l'action : c'est le triomphe d'un art savant et impérieux. Non seulement l'auteur a « composé » ses personnages, mais encore il a résumé toute une espèce dans une figure, il a créé des types. Et la signification morale de l'œuvre n'est pas moins contraire au réalisme vulgaire que l'esthétique d'où elle procède. Si Flaubert tourne en ridicule les extravagances du romantisme, c'est de la même façon que Cervantès raillait les chimères de l'esprit chevaleresque. On sent chez lui une sympathie secrète pour ce qu'il entre de poésie dans la perversion de sa misérable Emma. Ce qui fait en somme le fond de tous ses romans, c'est l'amère contradiction qu'il surprend de toute part entre l'idéal et le réel. Et, malgré tous ses efforts pour rester impassible, il ne se résigne pas à la sottise, à la routine, aux bassesses de la vie courante. Or quoi de plus romantique que ce dégoût? N'y a-t-il pas là, encore et toujours, un héritage de René?

Comme écrivain, Flaubert se rattache directement au romantisme. Rien de plus caractéristique en ce sens que son admiration pour Chateaubriand, dont il déclamait avec enthousiasme des pages entières. Il n'a jamais eu d'autre souci que celui de l'art. Même sa propre vie, il voit tout en artiste. « Les accidents du monde, disait-il, vous apparaissent, dès qu'ils sont perçus, comme transposés pour l'emploi d'une illusion à décrire, tellement que toutes les choses, y

compris votre existence, ne vous semblent pas avoir d'autre utilité. » La « littérature », qui fut sa seule passion, il la faisait consister tout entière dans la forme. « De la forme naît l'idée », répétait-il, et les Goncourt racontent qu'il leur lut, tout un après-midi, de sa voix tonitruante et avec des « coups de gueule des théâtres du boulevard », un roman, écrit en 1848, qui n'avait d'autre titre sur la couverture que *Fragments de style quelconque*. Il disait un jour à Théophile Gautier : « C'est fini, je n'ai plus qu'une dizaine de pages à écrire, et j'ai toutes mes chutes de phrases ». Pour lui, la forme avait son prix en elle-même, indépendamment de la pensée, par la seule vertu des mots et du rythme. Au commencement d'*Un cœur simple*, nous raconte un de ses disciples, le dernier mot d'un alinéa, servant de sujet au suivant, prêtait à une amphibologie. On lui signala ce défaut : après s'être longtemps évertué, finalement, comme il ne trouvait pas : « Tant pis pour le sens, dit-il : le rythme avant tout! » Portant dans sa théorie du style une sorte de mysticisme, il croyait que chaque idée avait son expression unique, et que cette unique expression ne pouvait être la plus juste sans être à la fois la plus harmonieuse et la plus plastiquement belle. A ses yeux, le substantif formait avec son épithète un tout absolu. Il voyait dans une période bien faite le plus solide des édifices. Il soupçonnait entre les mots des rapports nécessaires, quoique occultes, et dont l'artiste seul a l'intuition. La forme étant tout pour lui, il s'acharnait à la recherche d'une perfection dont l'idée le tourmentait jusqu'à ce qu'il y fût parvenu. Il cherchait avec rage, convaincu qu'il n'avait pas trouvé tant que la beauté des vocables, la richesse des sons, l'harmonie des cadences, ne procuraient pas à son oreille une pleine et entière satisfaction. Il ne se pardonnait pas la plus légère tache, il noircissait une page pour effacer quelque hiatus. « Flaubert a un remords qui empoisonne toute sa vie, disait Gautier, c'est d'avoir accolé dans *Bovary* deux génitifs l'un sur l'autre : *Une couronne de fleurs d'oranger*. » On nous le représente passant les nuits à sa table de travail, tantôt im-

mobile, silencieux, l'œil fixe, poursuivant des heures entières un adjectif qui le fuyait, tantôt pris d'un accès d'exaspération frénétique, frappant du poing, sacrant et geignant, en proie à ce que lui-même appelait ses « affres », s'épuisant dans des difficultés ingrates qu'il se créait de gaîté de cœur. Maniaque de style, et dont on aurait beau jeu à s'égayer, il poussa le culte de l'art jusqu'à de puériles superstitions; en portant dans sa prose autant de scrupules que le plus attentif des poètes en avait jamais porté dans ses vers, ce maniaque n'en a pas moins bien mérité de notre langue, et *Madame Bovary* fait date non pas seulement à cause de sa signification historique, mais aussi comme le roman le plus parfait au sens « artiste » que notre siècle ait produit.

Gustave Flaubert avait débuté par un chef-d'œuvre, qui le rendit célèbre du coup : les Goncourt travaillèrent de longues années sans que leur nom fût même connu en dehors d'un cercle bien restreint de délicats. « Malheur aux productions de l'art dont la beauté n'est que pour les artistes! » s'écriait d'Alembert; et les Goncourt, qui relèvent cette apostrophe comme « une des plus grandes sottises » qu'on ait jamais énoncées, auraient volontiers dit : « Malheur aux productions de l'art dont la beauté n'est pas pour les seuls artistes! » Leur talent entortillé, précieux, épris de raffinements subtils, ne pouvait être populaire; mais les lettrés eux-mêmes eurent longtemps quelque peine à lui rendre justice, déconcertés qu'ils étaient par cette manière si personnelle, si singulièrement recherchée, dédaigneuse de toute discipline et rebelle à toute tradition. Pourtant les auteurs de *Sœur Philomène* et de *Germinie Lacerteux* ont fini, sinon par s'imposer eux-mêmes au grand public, du moins par exercer sur le roman contemporain une influence non moins grande que celle de Flaubert.

Ils avaient commencé par des études d'historiographe, vers lesquelles les porta tout d'abord leur goût des objets d'art et des « bibelots ». C'est le XVIIIe siècle qui les attirait

avec son papillotage d'élégances mignardes et d'artificieuses coquetteries, et dans le XVIIIe siècle ce sont les mœurs qu'ils voulurent décrire, en mettant à profit non seulement les livres, les correspondances, « le cabinet noir du passé », mais aussi les estampes, les bois, les cuivres, les meubles, les étoffes, tout ce qu'une époque marque de son empreinte. Leur souci d'une vérité complète et scrupuleuse devait bientôt les conduire à des monographies contemporaines; quand ils se firent romanciers, le roman ne fut pour eux qu'un cadre à l'analyse minutieusement exacte des choses et des hommes qu'ils avaient sous les yeux.

Leur maxime favorite est : « On ne fait bien que ce qu'on a vu ». Ils réduisent l'élément « romanesque » au minimum de ce qui est indispensable. Ils appliquent leur imagination non pas à inventer, mais à peindre avec le plus de vivacite possible ce qu'ils ont observé autour d'eux. Par là ils méritent bien le nom de réalistes. « Ce qui fait, dit Edmond, le romancier original, c'est la vision directe de l'humanité », et, dans son avant-propos des *Manifestes et préfaces*, il revendique pour son frère et pour lui, comme leur meilleur titre de gloire, le mérite d'avoir « apporté à une figure la *vie vraie* donnée par dix ans d'observation sur un être vivant ». La vérité à laquelle les Goncourt visent est celle du moment même, celle qu'ils surprennent toute vive et qu'ils notent au jour le jour. Ils appliquent pour ainsi dire à la littérature les procédés de la photographie instantanée. Ils reproduisent la société de leur temps dans l'infinie multiplicité des détails les plus minutieux que leur plume a fixés au jour le jour, avant que l'impression ne s'en fût affaiblie. Qu'il s'agisse des « basses classes » ou de l'aristocratie, ils ont eux-mêmes observé de leurs yeux tous les personnages qu'ils peignent comme tous les milieux qu'ils décrivent. Les pages de leur Journal à la date de juillet et d'août 1862 « sont l'embryon documentaire » avec lequel, deux ans après, ils composèrent *Germinie Lacerteux*, dont l'héroïne avait été étudiée par eux en service chez une vieille cousine; et, d'autre part, *Chérie*, roman réaliste

d'aristocratie parisienne, a été fait avec « d'innombrables notes prises à coups de lorgnon », avec « des éléments délicats et fugaces lentement et minutieusement rassemblés ». Eux-mêmes remarquent quelque part que « le remplacement de la généralité par la particularité est ce qui différencie le plus la littérature moderne de l'ancienne ». Ils sont les plus « modernes » et les plus « particuliers » de nos romanciers. Ils ont peint leurs contemporains avec une ressemblance curieuse et expressive ; ils ont pris sur le fait la réalité flagrante.

Entre le mot de roman, dans le sens vulgaire qui s'y attache, et l'idée qu'ils se sont faite du genre, il y a une contradiction qu'eux-mêmes ont été les premiers à sentir. Edmond avoue qu'il a cherché sans y réussir un nouveau nom. Des livres comme ceux des Goncourt n'appartiennent que par convention à la littérature romanesque. Le roman, c'est pour eux « de l'histoire qui aurait pu être ». Mais cela ne suffit pas encore : si l'on veut laisser de côté ce qu'ils y ajoutent de « fabulation », c'est vraiment de l'histoire qui a été. « Aujourd'hui, disaient-ils en 1864, le roman commence à être la forme sérieuse, passionnée, vivante, de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, devient, par l'analyse et la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine. » *Madame Gervaisais* est une psychologie de la religiosité chez la femme. Dans *Renée Mauperin*, les auteurs ont cherché à peindre avec le moins d'imagination possible la jeune fille moderne, telle que l'avait faite l'éducation artistique et garçonnière des trente années antérieures. *La Fille Elisa* s'intitule une sévère monographie de la prostituée non clandestine. *Les Frères Zemganno*, écrits en un de ces états d'âme où la vérité trop vraie est intolérable, n'en renferment pas moins, avec leur part de fantaisie et de rêve poétique, une « sérieuse étude de l'amitié fraternelle ». *La Faustin* est « une étude psychologique et physiologique de jeune fille grandie et élevée dans la serre chaude d'une capitale ». *Chérie* est aussi une « monographie de jeune fille », mais d'une jeune fille « observée dans le milieu des

élégances, de la richesse, du pouvoir, de la suprême bonne compagnie » ; et cette monographie a été écrite « avec les recherches qu'on met à la composition d'un livre d'histoire ». Le roman des Goncourt « s'impose les devoirs de la science ». Il est la mise en œuvre de « documents humains » ; et ce mot, dont on a depuis fait abus, Edmond en réclame la paternité, parce qu'il y voit « la formule définissant le mieux et le plus significativement le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme ». On reproche leurs crudités aux auteurs de *Germinie Lacerteux* et de *la Fille Élisa* ; mais *Germinie* n'est point « la photographie décolletée du plaisir », c'est « la clinique de l'amour », et *la Fille Élisa* se donne pour un livre « austère et chaste », où l'auteur a parlé quelquefois comme un médecin. Psychologique, physiologique, pathologique, sociologique, le roman, tel que les Goncourt l'entendent, est une œuvre de science exacte. Ainsi s'explique, dans la plupart de leurs livres, le manque d'incidents. Ils réduisent l'action au strict nécessaire. Ils veulent que toute l'attention se porte sur l'étude des caractères et la description des mœurs. S'ils font profession de dédaigner le théâtre, « ce temple de carton de la convention », c'est parce que l'intérêt grossier de l'intrigue y prime cet intérêt supérieur auquel ils visent. Une langue littéraire parlée, voilà la seule innovation qu'ils s'attribuent dans le drame, la seule aussi dont le drame leur paraisse susceptible. Edmond tirera une pièce de *Germinie Lacerteux* ; mais, trois ans auparavant, il disait en propres termes : « Je ne crois pas au théâtre naturaliste ». Un genre qui est naturellement tout action ne laisse aucune place à sa psychologie compliquée et minutieuse. Les romans mêmes, et il n'excepte pas les siens, font à ses yeux la part des incidents beaucoup trop grande. Dans une préface qui est pour ainsi dire son testament littéraire, à ceux qui seraient tentés de trouver que l'intrigue de *Chérie* est trop simple, il répond qu'elle ne l'est pas assez, qu'elle compte encore trop d'incidents, et que, s'il lui était donné de redevenir plus jeune, il voudrait faire des romans sans plus de complication que la

plupart des drames intimes de l'existence. Sa pensée dernière, et qu'il ne craint pas d'exprimer, c'est que le genre « romanesque » finira par se réduire à une pure analyse.

Le goût de l'exactitude et de la précision scientifique s'unit chez les Goncourt avec une sensibilité nerveuse qui est peut-être leur trait le plus distinctif. Tandis que Flaubert, par un puissant et constant effort, comprimait en lui toute émotion personnelle, les Goncourt « suent » leurs livres « de leur sang ». « Nous trouvons, disent-ils, les livres que nous lisons écrits avec la plume, l'imagination, le cerveau des auteurs ; nos livres, à nous, nous semblent bien écrits avec cela, mais encore avec ceci, avec nos nerfs et nos souffrances. » Et ailleurs : « Les premiers, nous avons été les écrivains des nerfs ». Leur originalité, parmi les romanciers de leur école, tient surtout à la finesse particulière de leurs sens, qui saisissent dans les choses ce qu'elles ont de plus subtil et de plus raffiné, à ce perpétuel frémissement de leur être qui fait que leurs œuvres donnent la sensation de la vie, la sensation lancinante d'une vie convulsive et toute secouée de frissons. Les Goncourt sont « des crucifiés physiques, des écorchés moraux et sensitifs, blessés à la moindre impression, sans enveloppe, saignants ». Il y a quelque chose de morbide dans leur excessive nervosité. Mais « pour le rendu des délicatesses, des mélancolies exquises, des fantaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme et du cœur, ne faut-il pas un coin maladif chez l'homme ? » Eux-mêmes sentent bien que la « maladie » est pour beaucoup dans la valeur de leur œuvre. Ce dont ils se glorifient, c'est moins « d'avoir du talent » que « de se trouver des espèces d'êtres impressionnables d'une délicatesse infinie, des vibrants d'une manière supérieure » ; mais c'est cette impressionnabilité même qui fait, après tout, le fond de leur talent.

Elle en fait aussi la forme. Les Goncourt sont, à leur façon, aussi artistes que Flaubert. Seulement, tandis que Flaubert parle une langue aux contours sévères et bien arrêtés, à l'harmonie pleine et soutenue une langue sobre

jusque dans son éclat, fidèle aux traditions jusque dans ses hardiesses, sans néologismes, sans irrégularités de tour, ferme, classique en son genre et qui donne le sentiment d'une perfection définitive, les Goncourt violent la syntaxe, surchargent le vocabulaire, disloquent la phrase, n'ont d'autre souci que de rendre leur impression avec toute sa vivacité. Et, comme leurs sens sont toujours en vibration, leur style a pour ainsi dire la fièvre. Tenue par leurs mains inquiètes, la plume trace à tort et à travers des hachures et des zigzags. Il y a dans leur façon d'écrire quelque chose de capricant. Ils subordonnent les règles et le génie de la langue à leur propre tempérament, à leur manière de sentir, à leur âpre impatience de tout rendre. Ils ont la haine féroce du poncif, du convenu, de ce style régulier et monotone qui s'apprend dans les écoles, auquel l'Université donne son estampille. La façon de dire qu'ils préfèrent, c'est celle qui « émousse et académise le moins ». Que leur importe ce que les régents de collège appelleront barbarismes ou solécismes ? Ce n'est pas pour les régents de collège qu'ils écrivent, c'est « en vue de ceux qui ont le goût le plus précieux, le plus raffiné, de la prose française, et de la prose française actuelle », c'est-à-dire de ceux qui considèrent la langue, non pas comme faite, mais comme toujours à faire. Leur « écriture artiste » n'est autre chose que la peinture immédiate et directe des sensations, de sensations excessivement subtiles. Et ils ne se refusent, pour les peindre dans toute leur acuité, ni la création d'un vocable plus expressif que le terme académique, ni l'emploi d'une construction irrégulière qui peut « apporter de la vie à leur phrase », ni une alliance de mots saugrenue ou une inversion pénible, ni le déhanchement du rythme ou la bigarrure des couleurs, pourvu qu'avec ces moyens insolites et bizarres ils égalent la vivacité de l'expression à celle de l'impression.

Les deux Goncourt ont été des « forçats du livre ». Torturés par des souffrances qui ne leur laissent pas un instant de relâche, Jules par d'intolérables migraines, Edmond par

des malaises d'estomac « qui en font seulement un vivant, ou plutôt un misérable ressuscité du soir, à l'heure où l'on allume le gaz », ils sont obstinément restés, malgré la maladie, « sur la brèche du travail et de la pensée », et l'un des deux est mort tout jeune encore à la peine.

La nature et l'humanité ne leur paraissent dignes d'intérêt que comme matière de leurs observations et sujet de leur « écriture ». Dans la rue, dans les salons, à table, ils épient toute parole, tout geste, toute intonation, dont leur prochain livre pourra faire profit. Leur propre *moi* appartient corps et âme à la « Littérature ». Ils sont aux aguets d'eux-mêmes Ils s'observent jusque dans leurs rêves; ils « recherchent l'insomnie pour avoir les bonnes fortunes des fièvres de la nuit » ; ils se décrivent « dans les moments délirants » d'une maladie qui peut d'un moment à l'autre les enlever. Se sentant mortellement atteint, Jules est pris d'une rage de travail : du matin à la nuit, sans relâche, il peine sur le dernier livre qu'il doit signer ; le littérateur « pressure, sans en vouloir perdre une minute, les dernières heures d'une intelligence, d'un talent, prêts à sombrer ». Pendant que son frère se débat contre le mal terrible qui l'a frappé au cerveau, Edmond, dans ses nuits de larmes, jette encore sur son carnet des notes, qu'il a comparées aux cris avec lesquels les grandes douleurs physiques se soulagent. Et ces notes, il les livre ensuite au public. Pensant qu'il est « utile, pour l'histoire des lettres, de donner l'étude féroce de l'agonie et de la mort d'un mourant de la littérature », il « renfonce toute sensibilité », il récrit des mots qui lui déchirent le cœur, il révèle les secrets les plus affreux de la maladie, les défaillances intellectuelles, la dégradation morale, les derniers abaissements de l'être humain. Edmond et Jules de Goncourt n'ont eu d'autre préoccupation que celle de leur art. Dans les misères de leur corps, ils eussent fait volontiers ce pacte avec Dieu, qu'il ne leur laissât qu'un cerveau pour créer, leurs yeux pour voir et une main avec une plume au bout. Mais ces misères mêmes, c'est à la littérature qu'ils les doivent, à cette littérature qui les

dévore, et elles profitent aussi à la littérature, à cette littérature des nerfs qu'ils se vantent d'avoir créée.

A la fois physiologistes et poètes, naturalistes par leur goût de la réalité observée sur le vif et directement rendue, romantiques soit par leur superstition de la forme, qu'ils poussent jusqu'à la manie, soit par leur prédilection pour les personnages et les cas exceptionnels, ils ne se rattachent vraiment à aucune école et ne relèvent que d'eux-mêmes. Étrangers à toute éducation classique, non seulement à la culture de l'antiquité gréco-latine, mais encore à celle de notre XVII° siècle, ils n'apprécient que cette « modernité » dont leur œuvre est l'expression la plus vive. Ils trouvent que dans le beau grec il n'y a ni rêve, ni fantaisie, ni mystère, qu'il n'y a pas enfin ce « grain d'opium si montant, si hallucinant et si curieusement énigmatique ». Ils pensent que l'antiquité a été faite pour être le pain des professeurs. Les plus belles œuvres du classicisme français manquent à leurs yeux de ragoût; elles appartiennent à ce beau ennuyeux qui produit sur eux l'effet d'un pensum du Beau. Ils ont en aversion la simplicité, la sobriété, la tranquillité. Ils ne se plaisent qu'à ce qui est miroitant et contourné, aux précieux raffinements du XVIII° siècle, leur époque favorite, ou bien encore au japonisme, qu'ils se glorifient d'avoir importé chez nous avec ses figures étranges, tourmentées, dont aucun canon n'a réglé par avance les proportions et les attitudes. Ils sont des malades qui se complaisent dans leur maladie et à qui la santé répugne. Admirables artistes, si l'on veut dire qu'ils ont exprimé par les mots, par les tours, par les rythmes, ce qu'il y a de plus aigu dans la sensation, mais les écrivains les plus dangereux pour la langue, parce qu'ils en ont rompu toutes les racines et que leur manière de décadents et de névropathes a pour aboutissement final une complète anarchie.

Flaubert et les Goncourt ont exercé une influence capitale sur le roman contemporain; ils sont les maîtres de l'école « naturaliste », et c'est d'eux que procèdent plus ou moins

directement tous nos romanciers actuels. Ces deux œuvres, *Madame Bovary* et *Germinie Lacerteux*, sont, comme Jules de Goncourt le disait de la seconde, « les modèles de tout ce qui a été fabriqué depuis sous le nom de réalisme, naturalisme, etc. ». Pourtant, si la forme nouvelle que les deux « livres-types » donnèrent au roman se maintient depuis trente années dans ses traits essentiels, des écrivains tels qu'Emile Zola et Alphonse Daudet, en y appliquant l'originalité propre de leur talent, l'ont assez diversifiée pour mériter une étude particulière.

Le naturalisme eut dans Zola son législateur. Esprit systématique et volontaire, tandis que d'autres suivent spontanément leur instinct et, dans les peintures les plus réalistes, l'inclination naturelle de leur fantaisie, il s'établit sur des principes rationnels dont sa logique étroite et obstinée poursuit jusqu'au bout l'application. Le roman moderne avait été créé bien avant lui ; mais ce fut lui qui en élabora la poétique. Voilà pourquoi, n'ayant inauguré rien de vraiment nouveau, il put être considéré comme le chef d'une école qui avait eu dans Flaubert et les Goncourt ses initiateurs et ses premiers maîtres, mais à laquelle lui-même imposait ses formules. Tout en lui semblait d'ailleurs fait pour ce rôle, ce que son caractère avait de résolu non moins que ce que son esprit avait de catégorique, sa vigoureuse opiniâtreté, son humeur militante, et jusqu'à cette confiance en soi qui n'est pas moins une vertu pour les chefs d'école que pour les fondateurs d'empire. Il fit le premier du naturalisme une doctrine.

A-t-il été naturaliste dans toute la rigueur du mot? Se contente-il de copier la nature? La représente-t-il telle quelle sans la modifier d'après les vues de son esprit et le tour de son imagination? Lui-même n'a jamais prétendu que l'art se réduisît purement et simplement à un décalque. Mais, sans lui attribuer des maximes avec lesquelles ses adversaires se sont fait parfois un jeu trop facile de le mettre en contradiction, il faut reconnaître que l'hiérophante du naturalisme n'a jamais appliqué strictement sa propre théorie.

Il y a un romantique dans Zola, et Zola le sait bien, et, quelque effort qu'il y fasse, il ne peut expulser ce « virus » que le romantisme a inoculé dans ses veines. Implacable théoricien du roman scientifique, expérimental, documentaire, ses préfaces et ses manifestes ne l'empêchent pas d'être un poète. Poète, Zola l'est par son invincible tendance à l'idéalisation et à la synthèse. Le monde réel ne nous offrant jamais deux exemplaires identiques de la même espèce, les vrais réalistes peignent des individus, c'est-à-dire des hommes dont chacun ne figure que lui-même; or la plupart des personnages que Zola représente ont une signification générale et résument en chacun d'eux toute la catégorie des gens qui appartiennent à la même classe de la société, ou bien toute la famille de ceux qui ont approximativement la même complexion. Il accumule sur un seul sujet les traits qu'il a observés çà et là dans un grand nombre d'individus, sans compter ceux qu'il invente lui-même. Ainsi composés, ses caractères prennent une valeur typique, et rien n'est plus contraire aux principes de son réalisme jaloux et exclusif. Ce besoin d'idéaliser ne nous frappe pas moins dans la peinture des choses que dans celle des personnes. Non seulement son imagination les exagère, en fait saillir les reliefs, en amplifie les proportions, mais encore elle les anime, elle leur prête une existence mystérieuse. On a remarqué que presque toutes ses œuvres empruntent à la matière inerte quelque symbole qui en résume le sens; et ce monstre emblématique, tantôt le Cabaret, tantôt le Magasin, tantôt la Mine, il en fait le personnage capital du roman. Les titres de certains livres, *Germinal*, *l'Œuvre*, *la Terre*, en accusent déjà le caractère symbolique. Et même, l'idée générale des *Rougon-Macquart* est au fond bien peu réaliste. Cette famille dont Zola veut écrire l'histoire naturelle, il en a composé par avance un arbre généalogique dont la symétrie factice dément tout d'abord sa prétention.

Le dogme fondamental du naturalisme, c'est de ne peindre que la réalité prise sur le fait. Rendons hommage au labeur

de Zola, à l'application sincère et patiente qu'il porte dans l'étude des personnages, des circonstances et des conditions. Mais où les étudie-t-il et comment? On nous dit bien qu'il prépare chacune de ses œuvres en se transportant dans le milieu qu'elle doit peindre, en y vivant quelques semaines, peut-être quelques mois; mais qui ne sent ce qu'a nécessairement de superficiel une observation non seulement hâtive, incomplète, mais encore subordonnée à certaines vues, à des idées particulières et, dans tous les cas, à un plan arrêté d'avance? D'ailleurs, le cadre même que Zola s'est imposé au début ne lui permet plus depuis longtemps l'analyse directe des choses et des hommes qu'il représente : il s'est opéré en ces vingt ans de si profondes modifications dans nos mœurs, que les « notes » prises sur la société d'aujourd'hui ne sont plus exactes pour celle du second Empire Le voilà donc réduit à une alternative dont les deux termes répugnent également au vrai « naturaliste » : il n'a le choix que d'appliquer à une époque déjà reculée des observations qui datent de la veille, ou bien de demander aux livres ce que la réalité actuelle ne saurait lui fournir. Il fait l'un et l'autre, mais surtout il remplace l'étude « expérimentale » de la vie par de laborieuses lectures, et les « documents humains » sur lesquels il travaille, c'est bien souvent dans les bibliothèques qu'il est allé les chercher.

Et la façon dont il met ses matériaux en œuvre ne s'accorde pas plus avec sa théorie que celle dont il les a rassemblés. Zola ne reproduit point ce que les choses réelles ont de fortuit et d'épars; il charpente solidement ses livres, il travaille d'après un plan géométrique et n'abandonne jamais rien au hasard. Ses personnages manœuvrent automatiquement; toute leur activité semble se proposer pour unique but la démonstration du caractère qu'il leur a tout d'abord prêté. Une méthode non moins rigoureuse préside à sa « fabulation » : il régente et discipline la réalité en subordonnant les éléments qu'elle lui offre aux exigences de son dessein, il la complète en inventant les données nouvelles que nécessite la marche logique de l'action.

Le reproche que mériterait ce doctrinaire du « naturalisme », ce serait d'asservir la nature à son besoin instinctif d'ordre et de symétrie. Il la traite comme une matière informe à laquelle l'art donne la façon; ses déductions abstraites de logicien règlent et la combinaison des faits et le développement des caractères.

En quoi consiste donc le naturalisme de Zola? Ferons-nous quelque fond sur les prétentions qu'il affiche en donnant sa série des *Rougon-Macquart* pour une œuvre scientifique fondée sur les lois de l'hérédité? Quand les savants eux-mêmes déclarent que ces lois leur échappent et osent à peine hasarder leurs conjectures, quelle foi mérite un romancier qui, en supposant même une étude consciencieuse, ajoute nécessairement à tout ce que la science comporte sur ce point d'incertitudes et d'obscurités, non seulement tout ce que le genre romanesque a déjà par nature d'hypothétique et de gratuit, mais aussi tout ce que lui prête encore de suspect une imagination incoërcible comme celle de Zola? Et même l'intrépide confiance avec laquelle Zola bâtit son monument sur des bases aussi précaires dénote chez lui l'influence de ce démon romantique qu'il n'a jamais pu exorciser. Il y a du romantisme jusque dans sa physiologie. Le roman physiologique qu'il nous donne n'est pas plus sérieux en son genre que le roman historique d'Alexandre Dumas. Dumas accrochait ses tableaux au clou de l'histoire, et Zola attache les siens au clou de la physiologie.

Si l'on entend par naturalisme ce que le mot signifie de lui-même, c'est-à-dire l'observation scrupuleuse de la nature, l'auteur des *Rougon-Macquart* n'est pas un vrai naturaliste. Il faut chercher son originalité, non dans une conception esthétique qui n'avait rien de nouveau et à laquelle lui-même n'est pas resté fidèle, mais dans un matérialisme à la fois candide et cynique qui réduit toute la vie humaine à l'activité fatale des appétits. Dès la préface de *Thérèse Raquin* il fait sa profession de foi : ce qu'il veut étudier, ce sont « des tempéraments et non des caractères ». Zola n'est pas un psychologue : il peut

réussir dans la peinture des êtres simples et grossiers, chez qui le sentiment ne se distingue guère de la sensation ; mais, dès que son analyse s'applique à des âmes moins rudimentaires, il est incapable d'en pénétrer la vie intime, et sa physiologie brutale étouffe toute psychologie. Ses héros préférés sont ceux dans lesquels la maladie nerveuse a ruiné jusqu'aux velléités de résistance. Avec de tels personnages le psychologue n'a plus grand'chose à faire. Quelle matière pourraient lui offrir des êtres « souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang » ? En donnant pour point de départ à toute son œuvre une névrose, Zola en indique d'emblée la signification. Il supprime par là même, autant qu'il est en son pouvoir, les forces libres de l'intelligence et de la volonté qui pourraient faire échec aux influences fatales du tempérament. Il s'annonçait dès le début pour ce qu'il devait être, non pas un peintre de l'homme, mais le peintre par excellence de ce que lui-même appelle la bête humaine.

Ce matérialisme ne laisse pas d'avoir sa grandeur. Zola transfère l'idéal de l'esprit à la matière en douant celle-ci de je ne sais quelle existence occulte. Il y a dans son fatalisme une sombre et formidable poésie. Les *Rougon-Macquart* nous font éprouver l'oppression de la Destinée. La fatalité qui y règne est purement animale; mais ce qu'elle a d'inéluctable et de mystérieux, Zola l'exprime puissamment, il l'exprime avec une monotonie imposante, avec une intense lourdeur, avec une impersonnalité terrible. C'est par là surtout que son œuvre est un poème, non pas un drame, puisqu'il conçoit l'homme comme une créature passive, serve de son tempérament, incapable de réagir contre la domination des choses, mais plutôt une épopée, une épopée grandiose et morne, inspirée d'un bout à l'autre par le sentiment de ces forces aveugles qui courbent la vie humaine sous leur accablant despotisme.

La forme, chez Zola, répond bien à cette inspiration. Elle n'a rien de personnel; ou plutôt, ce qui la caractérise, c'est une plénitude uniforme, quelque chose de copieux, de

lent et de terne, une régularité patiente et robuste, mais sans délicatesse, sans agrément, sans invention de détail, sans autre mouvement que celui des larges ensembles. Aucune souplesse, aucune vivacité de physionomie ; une litanie de phrases massives, que nul accident ne varie, que nul pittoresque n'égaye. Ce style tient du récitatif. Autant l'allure des Goncourt est nerveuse, sautillante, dégingandée, autant celle de Zola est égale, uniforme, imperturbable. Autant les Goncourt se complaisent aux raffinements et aux préciosités, autant Zola, surtout dans ses derniers romans, dans sa pleine manière, fait fi de ce qu'il appelle le ragoût. Il n'a pas craint à l'occasion de déclarer que, pour réagir contre la pernicieuse influence du romantisme, notre littérature devait « retourner à la langue si carrée et si nette du XVIIe siècle ». « On écrit bien, dit-il excellemment, lorsqu'on exprime une idée ou une sensation par le mot juste; avoir l'impression forte de ce dont on parle et rendre cette impression avec le plus d'intensité possible, c'est l'art d'écrire tout entier. » Il veut maintenir « la grandeur simple de notre génie national », et, quoiqu'il ne se soit pas toujours gardé lui-même de tout contournement, on peut dire que, dans l'ensemble, par un large courant de saine et forte rectitude, son style se rattache à la tradition classique. Mais cette simplicité d'expression qu'il préconise manque trop souvent chez lui d'accent et de trempe, et cette précision des termes qu'il regarde avec raison comme la qualité fondamentale entre toutes lui échappe dans ce qu'elle a de fin et de nuancé. Ce n'est point un grand écrivain que Zola : il s'est servi de la langue sans la marquer à son empreinte. Ce n'est pas même toujours un bon écrivain, c'est-à-dire un écrivain exact ou même correct. Il écrit non seulement sans curiosité, mais encore sans tact, quelquefois sans justesse. Et tout cela n'empêche pas que ce style grossier, épais, pesant, fasse à la longue une impression de puissance monotone et de brutale grandeur en intime harmonie avec l'empire de cette fatalité inexorable et sourde qui surplombe l'épopée des *Rougon-Macquart*.

Alphonse Daudet appartient à la même école que Zola, mais n'est pas de la même famille. Il y a de l'un à l'autre autant de dissemblance que peut en comporter entre deux romanciers de notre temps le naturalisme dont l'un et l'autre font profession. Profession? Ce mot lui-même s'applique beaucoup mieux à Zola qu'à Daudet, qui n'a jamais eu de doctrine; et, s'il fallait marquer trait par trait le contraste des deux natures, nous commencerions par opposer à ce que l'une a de réfléchi et de méthodique la spontanéité de l'autre, son insouciance de toute formule et sa vivacité primesautière. Zola procède, le mot est de Daudet lui-même, « comme son père l'ingénieur » ; il avance lentement et sûrement, il compose chaque jour ses trois ou quatre pages avec une régularité mécanique. Daudet fait moins ses romans qu'ils ne se font en lui-même; quitte à revenir plus tard sur la première dictée de l'inspiration, il jette les idées et les événements sans se donner le temps d'une rédaction complète ni même correcte; il écrit « à la grosse ». Tandis que Zola compulse les documents imprimés ou s'abandonne inconsciemment à ses instincts de divination, Daudet ne travaille guère que sur la réalité vivante, et tout son procédé consiste à fixer les impressions directes qu'il en recueille. L'un ne trahit rien de sa personne, et même, parmi tous les acteurs des *Rougon-Macquart*, nous n'en trouvons pas un seul pour lequel il témoigne quelque intérêt : l'autre se met tout entier dans son œuvre; il commence par une sorte d'autobiographie, et, depuis *le Petit Chose*, on peut dire qu'il n'a pas cessé soit de se raconter lui-même, soit d'intéresser à ceux qu'il raconte non seulement sa curiosité, mais encore sa sympathie. L'un ne recule pas devant ce que le monde lui offre de plus ignoble; il semble même s'y plaire, et son œuvre ne mérite guère le nom de réaliste que s'il suffit pour en être digne d'étaler aux yeux toutes les ignominies et toutes les ordures de la bestialité humaine : l'autre peint le mal avec non moins de force, en tenant à distance ce que la réalité a de trop cru; sa délicatesse éprouve une insur-

montable répugnance pour les choses grossières, et certaines odeurs lui donneraient des nausées. Le premier écrit dans une langue dense, compacte, puissante par sa lourdeur même : le second est le plus léger, le plus souple, le plus chatoyant des écrivains, toujours en mouvement, insaisissable dans sa variété, si vif, si rapide, si imprévu, qu'il semble parler son style. En somme, pour faire de Daudet une étude à peu près complète, il suffirait de reprendre successivement les points que nous venons de toucher en l'opposant à Zola.

Alphonse Daudet travaille dans une sorte de fièvre. Avant même de commencer à écrire ses livres, il les a déjà racontés, mimés et, pour ainsi dire, « vécus ». Cette habitude répond à un besoin de sa nature, et il en fait aussi un procédé d'élaboration. Le brouillon originel n'est encore pour lui qu'un canevas d'improvisateur. Avec la seconde version commencera ce qu'il appelle la partie douloureuse du travail ; mais dans la première il s'abandonne à sa verve, il lâche la bride à ses instincts de trouvère : le sujet le presse, le déborde ; sa main court fébrilement sur le papier sans écrire tous les mots, sans ponctuer, s'évertuant à suivre le travail de son cerveau en feu, sténographiant à la hâte les idées et les sentiments. Il a attendu pour se mettre à l'œuvre que les personnages vécussent en lui : c'est alors seulement qu'il prend la plume et avec ce « frémissement du bout des doigts » qui est chez lui le signe de l'inspiration. Il se lance du premier coup en plein courant des faits. Comme les figures sont déjà « debout dans son esprit », il les montre tout de suite en pleine activité. La plupart de ses romans ne sont qu'une série de tableaux ou d'épisodes qui défilent sous nos yeux. Et point de préparations au début ou d'un chapitre à l'autre : il explique par un mot, il laisse deviner au lecteur la portion des événements qui ne s'accommoderait pas d'une mise en scène tout actuelle ; il ne rend que ce qui fait palpiter son cœur ou vibrer ses nerfs, ce que les choses humaines ont de dramatique ; de pittoresque, en un mot de vivant.

Ses livres ne derivent pas d'une conception abstraite ; ils ont pour point de départ, non point quelque vue antérieure à l'observation, et qui régirait d'avance les événements et les personnages, mais une impression personnelle et immédiate des choses vives. Lui-même nous indique de quelle façon le roman s'élabore tout seul en son esprit. Depuis son entrée dans le monde il « collectionne une multitude de petits cahiers sur lesquels les remarques, les pensées, n'ont parfois qu'une ligne serrée, de quoi se rappeler un geste, une intonation, développée, agrandie plus tard pour l'harmonie de l'œuvre importante ». Les yeux grands ouverts, l'oreille aux écoutes et, comme le dit Edmond de Goncourt, « tous les sens pareils aux tentacules d'un poulpe », il guette, il aspire la réalité. Et, chaque jour, il la couche par écrit toute fraîche encore. A Paris, en voyage, à la campagne, ses carnets se noircissent. Il ne pense même pas « au travail futur qui s'amasse là ». Quand certaine figure a particulièrement frappé son attention, cette figure, autour de laquelle les notes se pressent et s'accumulent, évoque d'elle-même l'idée d'un livre où elle jouera le principal rôle. Les personnages préexistent à l'œuvre du romancier, et celui-ci, d'ailleurs, ne fait guère que raconter leur histoire véritable. Les événements et le milieu, chez lui, sont aussi strictement exacts que les types ; milieu, types ou événements, il a tout « copié » d'après nature. « D'après nature ! dit-il. Je n'eus jamais d'autre méthode de travail. » Écrire « dans l'atmosphère même de son sujet », voilà pour lui l'idéal. Un de ses meilleurs souvenirs, c'est celui du temps où il faisait *Fromont jeune et Risler aîné* dans un vieil hôtel du Marais : son cabinet donnait sur un jardin, et, au delà, « c'était la vie ouvrière du faubourg, la fumée droite des usines, le roulement des camions... Tout le quartier, dit-il, travaillait pour moi ». Daudet rattache à l'action de ses romans des épisodes qui, dans la réalité, n'en faisaient pas partie, il réunit dans le même cadre des personnages qu'il a observés en des milieux différents, mais il invente le moins possible, il n'in-

vente que le peu dont il a besoin pour relier les uns aux autres ces épisodes et ces personnages. Les plus humbles figures qu'il représente sont des « réminiscences », et sa superstition du réel va si loin qu'il garde parfois leur nom propre à ses modèles, dans la crainte « que le nom transformé ne leur ôte de leur intégrité ». D'autres, inconsciemment, substituent leurs propres inventions à la nature ; lui, il ne peut se passer de « faire vrai », et, plus d'une fois, « non sans un remords de cœur », il a, dit Goncourt, « immolé un parent, une mémoire », à cet impérieux besoin de travailler d'après le modèle vivant, de mordre dans la réalité toute crue.

A l'impressionnabilité des Goncourt, Daudet joint la tendresse. Ce ne sont pas seulement ses nerfs qui sont sensibles, c'est aussi son cœur, et la vivacité du sentiment égale chez lui celle de la sensation. Il s'intéresse à ses personnages, et c'est en les aimant qu'il nous les fait aimer. Il ne se met point lui-même en scène et n'intervient pas directement dans ses récits ; mais sa sympathie les anime d'un bout à l'autre, et, parfois, il lui échappe à son insu quelque geste du style, quelque mot exclamatif, qui trahit l'émotion. Si les figures qu'il peint nous donnent l'illusion même de la vie, c'est parce qu'elles vivaient non seulement dans son imagination, mais aussi dans son cœur. Flaubert reste insensible aux infortunes de Charles Bovary ; il se retranche dans une abstention implacable, il refuse à notre pitié toute prête le mot qu'elle attend : comme Bovary, Risler a ses petitesses, mais elles ne l'empêchent pas d'être touchant. Daudet « se sent au cœur l'amour de Dickens envers les disgraciés et les pauvres ». Ses héros préférés sont surtout les délicats que leur délicatesse rend malheureux. Pour faire *Jack* il laisse *le Nabab*, déjà commencé, et il écrit en moins d'un an ce livre à la fois tendre et cruel, mais où la cruauté n'est qu'une autre forme de la tendresse, et qui donnait à George Sand un tel serrement de cœur qu'après l'avoir lu elle resta, elle l'imperturbable travailleuse, trois jours entiers sans pouvoir rien produire.

Mais les figures les plus vulgaires ou les plus ingrates ne sont pas exclues de sa sympathie pour peu qu'elles la méritent, et il prend plaisir, on le sent, à les sauver du ridicule ou même du mépris par quelque généreux mouvement, par quelque noble attitude. Il aime au fond son Nabab, il n'est pas sans complaisance pour son Roumestan, il trouve moyen de relever son Astier-Réhu en lui prêtant tout à la fin une dignité qui force notre estime.

Daudet est spontanément optimiste, et cet optimisme natif le distingue entre tous les romanciers de l'école contemporaine. Il y a dans son œuvre des personnages tout aussi dépravés que dans celle de Flaubert ou de Zola. Mais, à la manière dont il les représente, on sent qu'il méprise leur ignominie et qu'il s'indigne de leur bassesse. Or le pessimiste, aux yeux duquel la bassesse et l'ignominie sont le fond même de l'homme, n'est plus accessible à l'indignation ou au mépris. Daudet ne se croit pas d'ailleurs obligé de peindre notre espèce toujours plate ou vile ou perfide, de n'admettre aucun élément de bonté, de tendresse, de vertu. Presque toujours ses livres nous présentent, ne fût-ce qu'incidemment, quelque personnage de prédilection qui fait honneur à l'humanité. Et même, s'il dément jamais sa méthode constante de ne travailler que d'après le modèle, c'est justement pour inventer, quand la réalité ne la lui offre pas, une aimable et douce figure à laquelle puisse se prendre son invincible besoin de croire qu'il y a encore au monde des âmes élevées, pures, délicates. Peut-être a-t-il eu parfois l'imagination trop complaisante, peut-être trouve-t-on chez lui quelques types un peu conventionnels, un peu fictifs, dont il s'est plu visiblement à embellir les traits. De farouches pessimistes ne lui pardonnent pas ses Aline Joyeuse ou ses André Marsanne; ils l'accusent de fausser la nature humaine en lui prêtant des grâces et des vertus imaginaires : mais leur pessimisme intraitable ne la fausse-t-il pas dans un autre sens en ne nous montrant d'elle, sous prétexte d'être vrais, que ses turpitudes et ses horreurs ?

Ce qui fait l'originalité caractéristique d'Alphonse Daudet, c'est qu'il unit dans une exquise mesure la poésie à la réalité. Il avait commencé par les vers : de jolis madrigaux, des élégies d'une gentillesse coquette, des riens précieux où se jouent sa fantaisie élégante et sa fine tendresse. Il y a loin des *Amoureuses* au *Nabab* ou à *Sapho*. Et pourtant, l'esprit de poésie qui les inspira à sa gracieuse adolescence, nous en retrouvons quelque chose dans les œuvres de sa forte maturité. Daudet a du poète ce que le mot laisse entendre de plus léger, et aussi de plus vif et de plus hardi. Sans même rappeler ces délicieuses créations qui respirent un charme si frais et si pur, cette Désirée Delobelle, l'humble et douce infirme, prêtant à ses rêves les ailes des oiseaux qu'elle vêt, la veine poétique se décèle jusque dans les livres les plus réalistes du romancier, non seulement par ce qu'il y met d'émotion personnelle et de sympathie humaine, mais encore par ce grain de romanesque qui donne plus de saveur au réel, par la délicatesse de son analyse psychologique, par sa répugnance pour les grossièretés de la physiologie, par la promptitude de son observation qui saisit les choses au vol, par la vivacité de son imagination qui se les représente avec un incomparable relief, par l'invention perpétuelle d'une langue qui se crée instantanément pour les rendre dans tout l'éclat de leurs couleurs comme dans toute la netteté de leurs contours.

Au style de Daudet l'on reconnaît encore l'improvisation. Sans doute, ce n'est pas son brouillon qu'il nous donne ; son brouillon, écrit à la hâte et sous le coup de je ne sais quelle fureur poétique, il en a réparé les omissions, effacé les taches, il l'a revu à plusieurs reprises, et, en recopiant, il retouche encore bien des phrases, il amende son œuvre et l' « affine ». Cette prose agile, qui semble ne lui avoir coûté aucune peine, c'est le triomphe d'un art savant et délié. L'écrivain nous a dit lui-même « sa méthode si lente et si consciencieuse » ; pour ne pas « céder à ce désir tyrannique de perfection qui fait reprendre aux artistes et recommencer dix fois, vingt fois, la même page »,

il livre d'avance aux journaux les premiers chapitres d'un roman, dès qu'ils sont achevés. Mais, s'il revient sur son travail avec un soin méticuleux, ce n'est que pour corriger les défauts de l'improvisation, tout en gardant ce qu'elle avait de franchise hardie et de verve passionnée. Son style vivant et actif copie à mesure l'idée ou le sentiment, montre les choses au lieu de les décrire, supprime l'importun bagage des mots qui gêneraient son allure, se rythme sur le mouvement même des impressions successives, multiplie les ellipses, les inversions, les alliances de mots imprévues, demande à tous les vocabulaires leurs termes les plus significatifs, subordonne enfin la forme de notre langue au besoin de rendre les sensations avec toute leur vivacité native. Par sa manière d'écrire si libre et si accidentée, Daudet rappelle les Goncourt. Mais il est moins contourné, moins tourmenté ; il a plus d'équilibre, il se fait plus de scrupules ; il ne se complaît pas à des singularités de diction gratuites, il n'affecte pas les néologismes baroques, il ne recherche pas de parti pris les tours les plus éloignés de l'usage ordinaire. Son style est admirablement souple sans désarticulation, mobile sans inquiétude, nuancé sans bigarrures, expressif sans grimaces. Jusque dans ses hardiesses, jusque dans ses irrévérences, il concilie la « modernité » et la « nervosité » avec le sens de la mesure, de la convenance et de l'harmonie. Chez cet « impressionniste » il y a bien quelque chose d'un classique.

CHAPITRE V

LE THÉATRE

En faisant du drame une représentation complète de la vie humaine, le romantisme avait prétendu le substituer aux deux genres entre lesquels l'ancienne poétique maintenait une sévère distinction : le drame, qui fondait l'élément comique avec l'élément tragique, devait, dans la pensée de ceux qui en furent les créateurs, remplacer la comédie aussi bien que la tragédie. La tragédie classique, dont les formes étaient en désaccord manifeste avec notre société telle que la Révolution l'avait faite, ne put se maintenir contre le nouveau genre, auquel elle abandonna presque aussitôt la scène; et quand, moins de quinze ans après, la chute retentissante des *Burgraves* sembla lui laisser le champ libre, elle ne reconquit momentanément le public, par l'effet d'une réaction inévitable contre les excès du romantisme, qu'en demandant au romantisme lui-même les moyens de se rajeunir. Mais, s'il n'y avait désormais pour le genre tragique d'autre forme vivante que celle du drame, le drame, quelque part qu'il fît au comique, ne pouvait remplacer la comédie. Victor Hugo avait parlé de compléter l'un par l'autre Corneille et Molière. Qui ne voit ce qu'il y a de contradictoire dans une telle prétention? Les romantiques pouvaient bien mêler le rire aux larmes, faire

succéder le « grotesque » au « sublime » : la comédie, en tant que peinture de la société moderne, restait nécessairement en dehors de leur cadre. Ils répugnaient aux réalités du milieu contemporain, ils ne se sentaient à l'aise que dans l'histoire ou dans la légende; et si, parmi les novateurs, quelques-uns, Alexandre Dumas entre autres, prirent parfois autour d'eux leurs sujets et leurs personnages, ils faisaient, non point des comédies de mœurs, mais des drames de passion. N'est-ce pas justement dans *Antony* qu'un des personnages explique au parterre comme quoi la comédie de mœurs est devenue impossible? Quant à Alfred de Musset, des pièces comme *Fantasio*, comme *On ne badine pas avec l'amour*, expriment ce qu'il y a de plus sémillant dans l'esprit du poète, ce que son imagination a de plus gracieux et de plus frais, sa tendresse de plus délicat et de plus pénétrant : mais ce n'est pas la réalité qu'il y a peinte, cette réalité contemporaine qui est la vraie matière de la comédie, c'est un monde idéal et capricieux, tout de fantaisie et de rêve, dans lequel son âme se réfugiait pour échapper justement aux vulgarités et aux platitudes du monde réel.

Durant le règne du romantisme, notre théâtre comique se résume dans Scribe. Ce merveilleux praticien ne fit jamais mouvoir sur la scène que des « ombres chinoises », et lorsque, vers le milieu du siècle, le goût de l'observation sincère et personnelle renouvela notre littérature, les colonels de Scribe, « ses pensionnaires riches dont on chassait la dot à courre, ses millionnaires tout-puissants, ses artistes entretenus par des femmes de banquier », ne trouvèrent pas plus grâce devant le réalisme que les bandits pleins d'honneur du drame romantique ou ses vers de terre amoureux d'une étoile.

Le réalisme avait commencé par transformer le roman, qui se prêtait mieux que toute autre forme littéraire à la représentation fidèle et directe de la vie moderne. Il ne se tourna que tardivement vers le théâtre; c'est que les nécessités fondamentales de l'art dramatique semblaient exclure de prime abord les analyses minutieuses et détaillées qui

faisaient la matière du roman réaliste. Le premier, Balzac essaya de transporter sur la scène cette vérité actuelle des caractères, des mœurs et des milieux qu'il avait peinte comme romancier avec tant de relief et de puissance. Ce ne fut d'ailleurs que dans les dernières années de sa vie, non par goût ou par vocation, mais par besoin d'argent. Il tenait le théâtre pour une forme inférieure, pour le plus faux et en même temps le plus facile de tous les genres. Sauf *Mercadet*, qui ne fut mis sur la scène, après sa mort, que profondément remanié, ses pièces échouèrent toutes, les unes, comme *Quinola*, au milieu des huées et des sifflets, les autres, comme *Paméla Giraud* et *la Marâtre*, devant la silencieuse indifférence du public. Balzac n'était pas fait pour le théâtre. Il ne saisissait ni dans les caractères ni dans l'action cette unité lucide et sobre qui est nécessaire au drame. Obligé de se retrancher les menus faits caractéristiques, les descriptions méticuleuses, les imperceptibles détails dont la lente et patiente accumulation finissait, dans ses romans, par donner l'illusion de la réalité, il perdait ainsi ce que son génie laborieux et compliqué avait de plus significatif. Le temps et l'espace lui étaient nécessaires; il ne savait pas se ramasser, se raccourcir; parmi tous les traits que le roman lui eût permis de juxtaposer les uns aux autres, mais entre lesquels le drame le forçait à choisir, il ne savait pas mettre en pleine lumière celui qui s'appropriait le mieux à l'optique de la scène et qui devait, comme on dit, passer la rampe. Admirablement doué pour représenter la vie humaine dans l'enchevêtrement de ses frondaisons inextricables, ce merveilleux analyste n'avait pas le don spécial du théâtre, qui vit, non d'analyses, mais de synthèses, qui ne fait entrer la nature dans son cadre inflexible qu'à la condition d'en simplifier les données et d'en rectifier les ambages, qui la mutile et la fausse pour saisir avec plus de puissance cette vérité nécessairement conventionnelle et fragmentaire à laquelle le poète dramatique est tenu de sacrifier ce que la vérité réelle a de touffu, d'épars, d'infiniment minutieux. Si Balzac a ouvert une voie nouvelle à la

comédie, c'est comme romancier et non comme auteur comique. Les maîtres de la comédie moderne accommodèrent aux conditions spéciales de leur art ce réalisme par lequel lui-même avait renouvelé le roman.

Il y a dans notre siècle deux dates capitales pour l'histoire du théâtre, celle d'*Hernani* et celle de *la Dame aux camélias*. Le drame historique et poétique, qu'*Hernani* inaugura avec tant d'éclat, avait porté sur la scène l'exaltation sentimentale de l'âme romantique. Dans la seconde moitié du siècle, quand le romantisme a été épuisé par ses transports et consumé par ses ardeurs, aux sujets historiques ou légendaires succèdent les études de mœurs contemporaines, aux effervescences lyriques une pénétrante analyse, aux héros empanachés du moyen âge les types de la vie moderne dans leur âpre réalité, aux alexandrins pompeux et sonores une prose exacte, serrée, nette et coupante comme l'acier. Alexandre Dumas fils avait composé *la Dame aux camélias* sans trop savoir comment, « en vertu des audaces et des bonnes chances de la jeunesse »; cette pièce n'en marque pas moins pour la scène une véritable révolution, une révolution à laquelle manquèrent les manifestes, les théories, les préfaces tapageuses, mais qui pouvait d'autant mieux s'en passer qu'elle était en accord intime avec les tendances et les besoins des générations contemporaines. Dumas, spontanément et sans parti pris d'école, donnait une forme dramatique au réalisme, et la révolution qu'il inaugurait sur la scène était déjà faite dans les mœurs et dans les esprits.

Le jeune auteur de *la Dame aux camélias* se heurta pourtant contre de vives résistances. Si Balzac avait habitué le public à ce que la réalité peut offrir de plus cru, les conditions particulières du genre dramatique en font celui dans lequel la peinture de cette réalité, que le roman peut admettre tout entière, risque le plus de choquer et les conventions et les bienséances. Dans notre société contemporaine, où Scribe, avec une dextérité supérieure, « avait découpé plus de quatre cents pièces, dont les personnages

commençaient déjà à s'effacer », Dumas tailla hardiment et en pleine matière, non plus des vaudevilles sans consistance qui ne visaient qu'à divertir le spectateur par le jeu d'amusantes silhouettes, mais des comédies substantielles et moulées sur le vif, des œuvres d'une observation directe et pénétrante, qui représentaient les hommes de son temps, des hommes en chair et en os, « vrais des pieds à la tête », sans admettre d'autres conventions que les nécessités inhérentes à l'art dramatique ou les délicatesses inhérentes à la nature humaine.

Il a raconté lui-même dans une de ses préfaces comment, après *la Dame aux camélias*, écrite en huit jours, moins « par inspiration sacrée » que « par besoin d'argent », il « partit résolument et librement à la recherche de la vérité ». L'antiquité grecque et latine avait été épuisée par deux cents ans de tragédie, l'antiquité nationale par vingt ans de drame. Il ne restait plus que la vie moderne, à peine effleurée par les esquisses de Scribe. C'est cette vie moderne qu'il se donna pour tâche de peindre avec une entière franchise, lui fallût-il, en la portant telle quelle sur la scène, battre en brèche et les fausses convenances d'un art pusillanime et les susceptibilités renchéries d'une morale superficielle. « Personne dans sa carrière, et surtout à ses débuts, n'a eu, dit-il, à lutter plus que l'auteur. » *La Dame aux camélias* fut interdite pendant un an, *Diane de Lys* pendant huit mois; *le Demi-Monde*, écrit pour le Théâtre-Français, parut « impossible, dangereux, tout plein de monstruosités ». Et ce n'était pas seulement la censure que révoltait l'audace du jeune auteur : le parterre même se fâcha plus d'une fois contre cet artiste sans scrupule, contre ce moraliste sans vergogne. Dumas se fait un jeu de froisser les préjugés, de brusquer les partis pris, de dire aux spectateurs ce qu'ils ne veulent pas qu'on leur dise en face. Il brave la convention en vertu de laquelle les fils naturels gémissaient de temps immémorial sur le malheur de leur naissance, et, mis en présence d'un père à qui ce malheur était la seule chose qu'ils dussent, se jetaient sur son cœur avec

des effusions de tendresse. Il fait épouser au fils de Madame Aubray une femme qui a eu un amant sans que cet amant ait été d'abord, suivant les règles sacramentelles, tué par le futur mari. Après avoir « mené le public aussi loin que possible dans la déduction fatale d'une passion ou d'un caractère », il se plaît à « le ramener brusquement et finalement dans sa conclusion logique ». Il aime mieux le choquer par un dénouement brutal et vrai que le conquérir par un dénouement factice, « indigne de l'art et des vérités acquises ». Enfin, sur un théâtre où la tragédie et la comédie avaient, chacune à sa façon, glorifié et déifié « l'éternel féminin », ce sacrilège dévoile et profane les mystères du « Sexe », raille et livre au mépris l'idéal conventionnel de la femme, la dépouille elle-même de tous ses prestiges, la déshabille aux yeux du public, la traite tantôt comme l'enfant auquel on administre le fouet, tantôt comme la guenon de Nod que l'on tue.

Assez courageux pour braver les préjugés du public, Dumas était assez fort et assez habile pour lui imposer ses audaces. « L'auteur dramatique qui connaîtrait l'homme comme Balzac et le théâtre comme Scribe, dit-il, serait le plus grand auteur dramatique qui aurait jamais existé. » S'il a lui-même, non pas de l'homme, mais de certains hommes, une connaissance aussi pénétrante que Balzac, il ne le cède pas à Scribe pour le talent de mettre en action un sujet et d'en tirer tous les développements qu'il comporte, pour le sens du mouvement et de l'effet, pour la faculté native des situations et des dialogues. « Dans les autres arts, écrit-il, on apprend les procédés ; dans l'art du théâtre on les devine ou plutôt on les a en soi. On ne devient pas auteur dramatique, on l'est tout de suite ou jamais, comme on est blond ou brun, sans le vouloir. » Et ailleurs : « L'auteur dramatique peut avec l'âge acquérir des pensées plus élevées, développer une philosophie plus haute ; mais, au point de vue du métier, ses premières comédies sont aussi bien construites, quelquefois mieux. » *La Dame aux camélias* révéla du premier coup en Dumas un maître du genre.

Lui-même a indiqué sa propre méthode, celle qu'il appliqua dès le début et qu'il applique encore : elle consiste tout bonnement à écrire « comme si les personnages vivaient », à « travailler en pleine pâte ». Le don du théâtre lui est si naturel qu'il se représente tout d'abord les choses avec leur figure dramatique, et, pour composer une pièce, il n'a qu'à porter telles quelles sur la scène, sans aucun travail de transposition, les images que son esprit s'est spontanément formées.

Parmi toutes les qualités nécessaires au drame, la logique est la plus indispensable, « celle qui domine et commande ». Le théâtre lui-même « fournit l'imagination dans ses interprètes, dans ses décors, dans ses accessoires », et, par conséquent, les écrivains dramatiques peuvent s'en passer. Quant à l'invention, « elle n'existe pas pour eux » ; leur office ne consiste point à inventer ce qui n'est pas, mais à reproduire ce qui est, à « restituer », en l'adaptant aux conditions propres de leur genre, ce qu'ils ont vu et senti. On reconnaît ici la maxime fondamentale du réalisme, que Dumas, le premier, a introduit sur la scène. Le peintre du Demi-Monde, l'auteur de *la Dame aux camélias*, de *Diane de Lys*, du *Père prodigue*, du *Fils naturel*, de *l'Ami des femmes*, n'a guère fait, surtout dans la première moitié de sa carrière, que representer soit des épisodes de sa vie, soit des situations dont il avait été lui-même témoin, des personnages qu'il avait connus, des milieux qu'il avait directement observés. L'invention et l'imagination étant inutiles au théâtre, la qualité que Dumas estime par-dessus toutes, celle aussi qu'il a au plus haut degré, c'est la logique. Réaliste par le choix de ses sujets et par la franchise avec laquelle il les traite, il ne fait aucune concession au réalisme dans tout ce qui relève de la composition dramatique. Les théoriciens de je ne sais quel « théâtre naturaliste » lui reprochent de mutiler la réalité pour l'enfermer dans un cadre artificiel, de construire ses pièces comme des théorèmes, de monter, ainsi qu'on fait un ressort d'horloge, des personnages qui marchent, agissent et parlent en

automates. Ces critiques ne le touchent pas : il connaît son art mieux que personne, il en sait les ressources, mais aussi les limites et les exigences, il sait que l'œuvre dramatique ne peut être une copie de la réalité, qu'elle représente « la vie de relation », que ce qui est vrai sur la scène, c'est ce qui s'accorde soit avec les conventions primordiales du genre, soit avec la perspective et la sonorité particulières du théâtre. Mais, si la vérité ne peut être absolue, il faut que la logique soit rigoureuse, et nul auteur dramatique n'a été plus implacable logicien que Dumas. Pourquoi donne-t-il le conseil de ne commencer sa pièce que lorsqu'on a la scène, le mouvement et le mot de la fin ? C'est parce qu'il considère cette fin comme un but que l'auteur doit poursuivre dès le commencement. Au départ même, il a les yeux fixés sur le point d'arrivée ; il va droit son chemin avec une rectitude inflexible sans se permettre jamais ni halte ni détour. Ce qu'on appelle sa brutalité, c'est sa logique même. Brutal comme une opération d'arithmétique, il a pour règle essentielle que « deux et deux font quatre ». Ne lui demandez pas de modifier un dénouement : la marche de ses pièces est une « progression mathématique qui multiplie la scène par la scène, l'événement par l'événement, l'acte par l'acte », jusqu'à ce qu'elles arrivent à leur conclusion comme à un « produit » inexorable et fatal. A la logique, qui est sa faculté maîtresse, celle d'où procèdent toutes les autres, il faut rapporter et « la mise en saillie continuelle du côté de l'être ou de la chose pour ou contre lesquels il veut conclure », — et « la connaissance des plans », — et « la science des contre-parties », le tact avec lequel il distribue l'ombre et la lumière, ménage les oppositions, équilibre les effets, — et la rapidité du mouvement qui entraîne la pièce, qui la presse vers la crise finale, — et cette vive manière d'entrer dès le début dans le plein courant des choses, cette manière expéditive de jeter pardessus bord tout inutile bagage, de ne mettre en scène que le vif de l'action, de couper sans pitié ce qui n'est pas indispensable pour l'intelligence du drame à un auditoire impatient et pénétrant. Ajoutons que cette logique est maniée avec

une sûreté magistrale, avec un sens merveilleux du public et du théâtre. Nul n'a su comme Dumas, jusque dans sa hâte et dans ses violences, le secret de dérober les difficultés, de réfuter par avance les objections, d'imposer silence aux scrupules; nul n'a poussé plus loin l'art d'expliquer les personnages, de justifier les situations les plus osées, de faire attendre, de faire désirer les scènes les plus dangereuses, en un mot cet art capital des « préparations » sans lequel son rationalisme tranchant et despotique aurait si souvent revolté les spectateurs.

La langue de Dumas est en parfait accord avec ce que son système dramatique a de concis et d'incisif. Il s'accuse de n'avoir jamais écrit avec pureté la langue française, mais il rappelle aussi que Molière « n'écrivait pas purement ». Au théâtre, les négligences, les taches, les « barbarismes » même se pardonnent, ou plutôt passent inaperçus du public, pourvu que la forme soit nette, vigoureuse, sonore, qu'elle ait la saillie du trait. Or, si le style de Dumas n'observe pas toujours les règles académiques, si les irrégularités, les fautes de grammaire n'y sont pas rares, qu'importe? c'est un style vivant, et cette qualité peut à elle seule le dispenser de toutes celles qu'elle ne résume pas, et le racheter de licences qui n'y nuisent jamais et qui bien des fois y concourent. Toute phrase, chez Dumas, porte coup ; comme il n'y a pas dans ses pièces une parole oiseuse, il n'y en a pas non plus une qui se perde. Sa langue est toute muscles et nerfs, elle est action. Et, en même temps, elle donne à l'idée une figure stricte et décisive, elle la sculpte. S'il lui manque souvent la pureté littéraire et la correction grammaticale, elle a toujours le relief dramatique.

Le théâtre, pour Dumas, est essentiellement une école. Lui-même se montre, dès sa première jeunesse, penché sur le grand creuset de Paris, et, « dans la mixtion de l'être humain avec des mœurs et des lois particulières », étudiant ces problèmes moraux dont il estimait que l'auteur dramatique doit chercher la solution. Né moraliste aussi bien qu'auteur dramatique, il ne pensait pas que le théâtre fût

uniquement destiné à récréer les oisifs, il croyait que « l'art qui a produit *Polyeucte, Athalie, Tartufe, Figaro*, est un art civilisateur au premier chef, dont la portée est incalculable », et cet art, il voulait lui donner non seulement la vérité pour base, mais aussi la morale pour but. Dans ce peintre cynique de nos mœurs contemporaines il y avait un pasteur des âmes. Du temps de ses débuts, un prix fut fondé par le ministre Léon Faucher pour l'auteur d'une pièce utile aux mœurs : *le Demi-Monde* ayant été, vu son « indécence », exclu de la Comédie-Française, Dumas l'envoya au concours Faucher. *La Dame aux camélias*, dont on sait l'histoire, est peut-être la seule de ses pièces qui ne vise pas à la démonstration d'une vérité morale. Ce sont les problèmes de la conscience qui le préoccupent, ceux-là surtout qui intéressent la société tout entière. Dès le *Fils naturel* il s'engage dans le développement de théories sociales. Peindre les caractères, les ridicules et les passions, cela ne lui suffit pas. Il veut laisser aux spectateurs « de quoi réfléchir un peu », leur faire entendre « des choses bonnes à dire ». Au risque de révolter les fanatiques de l'art pour l'art, il inaugure « le théâtre *utile* », qui a pour objet la « plus-value humaine ». Il ne se contente plus même d'être moraliste, il s'érige en apôtre.

Certes on ne saurait contester à l'auteur dramatique le droit d'intervenir dans les plus hautes questions de moralité sociale. Mais, pour juger une œuvre de théâtre, ce n'est pas au point de vue moral que nous nous mettons, c'est au point de vue de l'art ; ce qui en fait la valeur, c'est ce qu'elle nous montre, et non ce qu'elle veut nous démontrer. Molière, dont Alexandre Dumas aime à se réclamer, ne visait guère à la plus-value humaine, et, pour soutenir des idées en somme assez grossières, *les Femmes savantes* n'en sont pas moins considérées comme un de ses chefs-d'œuvre. Presque toutes les comédies de Dumas développent quelque thèse, presque toutes ont leur personnage de raisonneur et leurs tirades où se donne carrière sa manie didactique et prédicante, La plupart, il est vrai, présentent les vues qui lui sont

chères sous une forme concrète, passionnée, dramatique. Mais, absorbé de plus en plus par ses préoccupations de réformateur social, il en vient sur le tard à se perdre dans une métaphysique déclamatoire et creuse. Au lieu de regarder la nature et de la peindre telle qu'il la voit, il incarne ses propres idées dans des types qui ne vivent pas. Il représente, non plus « l'homme individu », mais « l'homme humanité ». Combinée avec des illuminations de visionnaire, sa logique de géomètre aboutit à la conception de personnages emblématiques dont l'activité tout entière est commandée par une théorie préconçue ; il porte sur la scène, non des êtres réels, mais des entités. Dans *la Femme de Claude*, Claude est l'Homme, Césarine est la « Bête » ; *l'Étrangère*, « traitée par un critique influent d'excellent mélodrame et de détestable comédie », n'est ni une comédie ni un mélodrame, mais une sorte de poème mythique. Dumas lui-même sent bien que le théâtre ne saurait se prêter aux abstractions « qui le troublent déjà » ; s'il n'est pas rentré sous sa tente, comme il l'annonçait voilà tantôt dix ans, du moins il a réagi dans ses derniers drames contre ce goût des « incarnations totales » ; le plus récent, *Francillon*, laissant de côté non seulement les symboles, mais même les thèses, se borne à développer des caractères réels dans une action intéressante.

Le théâtre de Dumas a pour unique ressort l'amour. Cherchant « le point sur lequel sa faculté d'observation pouvait se porter avec le plus de fruit », c'est dans l'amour qu'il le trouva tout d'abord ; et, depuis *la Dame aux camélias* jusqu'à *Francillon*, il n'est pas une pièce de lui qui ne traite ce sujet constant de ses préoccupations. Mais l'amour, chez Dumas, n'a rien d'idéal. Physiologiste, il en fait l'analyse, et, moraliste, il en étudie les effets sociaux. Il le dépouille de toute auréole romantique. Il voit en lui un besoin, et non un sentiment. Il ne nie pas le « vrai amour », il est prêt à l'honorer comme l'égal de la vertu et du génie ; mais il le croit aussi rare que le véritable génie et que la véritable vertu. En fait, il ne l'a pas représenté. Celui qu'il

représente, c'est l'amour tel que le pratique la société dans laquelle il vit, amour qui n'est au fond qu'un appétit physique ou qu'une curiosité des sens, et dont le monde que ses comédies mettent en scène revêt les brutalités d'une galanterie superficielle et déguise les turpitudes sous d'hypocrites circonlocutions. Cet amour, Dumas le peint avec un cynisme médical; et, si la critique pudibonde crie à l'immoralité, il n'en accomplit pas moins son office de moraliste en « ôtant leurs voiles aux choses comme aux gens ». On lui reproche de ne pas aimer la femme; c'est du moins pour la servir qu'il veut lui inspirer le dégoût de l'adultère, qu'il lui fait dire : « A quoi bon? » par Lebonnard, et : « C'est ça, l'amour! » par Jane de Simerose.

La « prostitution », voilà le « monstre » contre lequel Dumas a porté tous ses coups. C'est à vingt et un ans qu'il écrivit le roman de *la Dame aux camélias*; mais d'ailleurs l'intention de réhabiliter la courtisane était, dit-il, si loin de lui, qu'il terminait par ces mots : « L'histoire de Marguerite est une exception ». Guerre à l'amour en dehors du mariage, telle pourrait être la devise de tout son théâtre. Ce qui nous frappe dès sa seconde pièce, *Diane de Lys*, c'est l'autorité supérieure du mari. Le drame, qu'on croirait d'abord consacré à la glorification de l'adultère, se termine par un coup de pistolet qui en donne le vrai sens : le comte a des torts envers Diane, mais il les avoue, il ne demande qu'à les réparer; il lui prédit les déceptions et les hontes qui l'attendent dans une liaison irrégulière, il avertit celui qu'elle aime qu'il le tuera s'il le retrouve avec elle, et, quand il l'y retrouve, il n'accepte point un duel, il accomplit froidement un acte de justice en l'étendant mort à ses pieds. Celui des deux époux qui reste fidèle à son devoir a toujours, chez Dumas, le beau rôle. Si c'est parfois la femme, comme dans *la Princesse Georges*, comme dans *l'Étrangère*, comme dans *Francillon*, c'est bien plus souvent le mari. Quoique la princesse Georges et surtout Francillon proclament l'égalité absolue des devoirs auxquels le mariage assujettit l'époux et l'épouse, Dumas, qui envi-

sage l'adultère en « législateur », le représente de préférence et le combat chez la femme, où il a des conséquences sociales autrement graves. Aussi, dans *la Princesse Georges*, Séverine pardonne au prince, et, dans *Francillon*, le mari qui a péché finit par retrouver sa femme encore pure; si dans *l'Étrangère*, Clarkson supprime le duc, Septmonts, nous en avons été prévenus, n'était qu'« un vibrion humain ».

Dumas a ses héroïnes de courage et de vertu, mais l'idée générale qui domine son théâtre et qui en donne la signification intime, c'est la supériorité de l'homme sur la femme. Depuis Monsieur de Ryons, ses personnages favoris, dans lesquels on peut le reconnaître lui-même, sont ceux qui méprisent le sexe, tantôt avec une douce condescendance, en profitant de ses faiblesses, tantôt avec une froide et cinglante ironie, en perçant à jour ses artifices et en défiant ses séductions. Monsieur de Ryons est déjà un physiologiste, mais c'est encore un physiologiste indulgent et « sensible ». A mesure que Dumas avance dans la vie, sa morale, de *l'Ami des femmes* à *l'Étrangère*, devient toujours plus satirique et plus agressive. Il joint la cruauté à la crudité; il fait des « exécutions ». En même temps, l'illuminisme envahit sa clinique de l'amour. Alors apparaissent les formules mystiques dont ses pièces sont le développement. Il glorifie « l'homme qui sait »; il prosterne la femme, « qui est le moyen de l'homme », aux pieds de l'homme, « qui est le moyen de Dieu ». Après avoir montré d'abord les courtisanes des milieux interlopes, puis les courtisanes du grand monde, il s'élève jusqu'à la conception de la « Bête ». Cette Bête apocalyptique, qui ressemble à un léopard, qui a les pieds de l'ours, la gueule du lion, et à laquelle le dragon prête sa force, cette Bête vêtue de pourpre et d'écarlate, parée d'or, de pierres précieuses et de perles, et dont les sept bouches toujours entr'ouvertes sont rouges comme des charbons en feu, cette Bête souriante et rugissante à la fois, c'est la femme telle qu'elle lui est apparue, telle qu'il l'a vue et connue, la femme du demi-monde et la femme du grand monde, la femme de tous les mondes

qu'il a représentés sur la scène, c'est Suzanne d'Ange, c'est Albertine de Laborde, c'est Iza, c'est Mme de Terremonde, c'est enfin Césarine. Il ne la craint pas pour lui-même, car elle ne peut rien sur « l'homme qui sait » ; mais il la craint pour ceux qui ne savent pas, il la craint pour le mariage, pour l'hygiène sociale, et il la fait tuer par Claude. Claude, l'ayant tuée, retourne au travail et y ramène Antonin.

L'œuvre d'Émile Augier, à l'envisager en soi, n'a pas moins de valeur que celle de Dumas. Peut-être même sa raison plus sage, sa langue plus sûre, son art plus humain, comme ils lui ont mérité une admiration plus calme, mais aussi plus égale et plus saine, lui promettent-ils pour l'avenir une gloire moins sujette aux retours parce qu'elle a l'assiette plus large et plus solide. Il ne tient pas néanmoins dans l'histoire du mouvement littéraire de notre temps une place aussi importante que l'auteur de *la Dame aux camélias*. Alexandre Dumas est l'initiateur du théâtre contemporain ; ses premières pièces ont renouvelé le drame, en ont modifié complètement et le fond et la forme ; elles l'ont, avant tout, ramené à l'observation directe de la vie, et c'est encore de lui qu'il tient cette vivacité d'allure, cette rapidité du dialogue, cette simplicité des moyens, qui, depuis le milieu du siècle, en sont les traits caractéristiques. Quand Dumas aborda la scène, Augier, qui l'y précéda de huit ans, avait fait applaudir non seulement la délicatesse aimable de son jeune talent, mais aussi cette franchise virile qu'il alliait à la grâce. Il avait déjà substitué la vraie comédie au vaudeville, remplacé l'intérêt de l'intrigue par celui des passions et des caractères, mis sur la scène des mœurs et des personnages fidèlement observés et sincèrement peints. Il ne faut pas oublier que *Gabrielle* fut jouée plus de deux ans avant *la Dame aux camélias*. Dumas lui-même rend hommage à son aîné et lui attribue sa juste part dans la régénération de l'art dramatique. « Un esprit robuste, loyal et fin se présenta, dit-il, et *Gabrielle*, avec son action simple et touchante, avec son beau et noble

langage, fut la première révolte contre ce théâtre de convention » qui avait Scribe pour faiseur attitré. Cependant *Gabrielle* n'a point le caractère d'originalité décisive par lequel *la Dame aux camélias* mérite d'être considérée comme inaugurant le drame moderne. Nous n'y trouvons ni, dans le fond, ce réalisme hardi, ni, dans la forme, cette allure nerveuse et pressante, cette vigueur de touche, cette âpreté de relief, qui font de *la Dame aux camélias* le premier type d'un art nouveau. Les facultés d'observateur et de peintre dont *le Gendre de Monsieur Poirier* et *le Mariage d'Olympe* allaient bientôt fournir l'éclatant témoignage, Émile Augier n'en déploya toute la puissance que dans un système dont l'invention appartient à Dumas. Peut-être eût-il trouvé de lui-même ce nouveau théâtre, sur le chemin duquel il était déjà et dont il ne s'appropria si tôt et si bien la conception que parce qu'elle répondait à ses propres instincts. Au surplus, son tempérament n'était point celui d'un révolutionnaire; s'il eût fait tout seul la révolution dramatique, c'eût été sans doute, non pas en une fois, par un coup d'éclat et d'audace, mais peu à peu, étape après étape, avec une vaillance mesurée et réfléchie. Ce qui est certain, c'est que l'impulsion décisive lui vint d'un autre : en ce même mois de février 1852 où parut *la Dame aux camélias*, Augier donnait un drame historique en vers, et *Philiberte* se joua la même année que *Diane de Lys*.

La carrière d'Émile Augier se divise en deux périodes d'étendue bien inégale. Il commence par être « le Musset de Ponsard », c'est-à-dire par détendre et par égayer la sagesse du « restaurateur de la tragédie », en y alliant quelque chose de cette grâce légère qu'Alfred de Musset avait portée sur la scène. Après *la Ciguë*, il aborde l'étude des mœurs contemporaines et l'analyse des caractères avec *l'Homme de bien*; mais cette pièce est taillée sur le patron traditionnel, et rien n'y annonce une nouvelle forme de comédie. Dans *l'Aventurière*, où le poète montre une vigueur de talent et un éclat de verve que ni *l'Homme de bien* ni même *la Ciguë*

n'eussent laissé soupçonner, la scène se passe en Italie, au xvie siècle; et, si l'échec de *l'Homme de bien* ne l'empêcha pas de revenir par *Gabrielle*, jouée quatre ans après, sur le vrai terrain de l'auteur comique, dont l'office propre consiste à peindre la société de son temps, après *Gabrielle*, *le Joueur de flûte* est une pièce du même genre que *la Ciguë*, *Diane* un drame d'histoire, *Philiberte* une fantaisie exquise de fraîcheur, de grâce, de jeunesse, et, dans son charmant cadre du xviiie siècle, l'œuvre la plus aimable peut-être d'Augier, mais non pas une sérieuse étude de mœurs. Jusqu'ici le poète a essayé de tous les genres, et, même après avoir trouvé sa voie, il s'en est presque aussitôt écarté. Il appartient à ce qu'on appelle alors l'école du bon sens. Le parti classique qui, depuis *Lucrèce*, a repris possession du théâtre, oppose aux exagérations et aux monstruosités du romantisme ce talent sobre, maître de lui-même, à la fois délicat et fort, qui mûrit dans le culte des saines traditions, et dont le vers franc, juste, net, exempt de toute redondance et de tout fatras, rappelle, jusque par des archaïsmes, tantôt celui de Corneille et tantôt celui de Molière. Émile Augier est alors l'Eliacin du classicisme.

Ce ne fut pas aux classiques que la chute du romantisme profita. Tandis qu'ils s'attardent dans des conventions surannées, le mouvement intellectuel du siècle aboutit au triomphe d'une école nouvelle, qui a pour toute formule l'étude loyale et la fidèle reproduction de la réalité. Le réalisme, avec Dumas fils, transforme l'art dramatique. Dès lors Augier revient, pour ne plus la quitter, à cette comédie de mœurs qu'il avait abordée avec *l'Homme de bien* et *Gabrielle*, mais dans laquelle il va maintenant porter une vigueur et une audace qu'il ne s'était pas encore connues. Depuis *le Gendre de Monsieur Poirier* jusqu'aux *Fourchambault*, toutes ses pièces tirent leur sujet de la société contemporaine. Et, en renonçant pour toujours à la comédie légère, au drame d'histoire, aux pastiches néo-grecs, il renonce aussi à la langue poétique, la seule dont il eût jusqu'alors fait usage.

Hors *la Jeunesse* et *Paul Forestier*, il n'écrira plus désormais qu'en prose. Certes il ne professe pas pour la « forme rimée » le brutal mépris d'Alexandre Dumas; mais il sent bien que, si les vers conviennent soit au drame, qui est tantôt lyrisme et tantôt épopée, soit aux fantaisies et aux badinages de la muse comique, la comédie de mœurs contemporaines a dans la prose son langage propre, qui, toujours sincère et substantiel, se moule de lui-même sur la réalité.

Comme Dumas, Augier croit à l'influence morale du théâtre. Rappelant les expériences par lesquelles « Flourens avait démontré que les os se renouvellent sans cesse, en les colorant sous l'action d'une alimentation colorante », il nomme la littérature « l'alimentation colorante de l'esprit public », et le théâtre « la partie la plus active, sinon la plus nutritive de la littérature ». En rapport immédiat avec la foule, le théâtre a sur tous les autres genres littéraires cet avantage que « ses enseignements arrivent à leur adresse directement et violemment »; il « dirige l'observation confuse du plus grand nombre »; il est « la forme de la pensée la plus saisissable et la plus saisissante ».

Une brochure politique sur le suffrage universel, de courtes t rares préfaces, son discours de réception à l'Académie française, voilà, si l'on met à part le recueil des *Pariétaires*, tout ce qu'Augier a écrit en dehors de ses comédies. Mais l'œuvre qu'il laisse est assez nette pour se passer de gloses. Moraliste, Émile Augier n'a jamais été séduit par les chimères. Point de place en cet esprit clair et pondéré pour les théories hasardeuses, les brillants paradoxes, les fumeuses hallucinations. Sa morale ne se fourvoie pas dans les utopies; elle s'élève souvent, mais sans jamais perdre de vue le terrain solide de la réalité. Tandis que Dumas, tenté de plus en plus par la physiologie et le mysticisme, finit par prêcher la vertu chrétienne en style de carabin, Augier s'en tient au code de l'honnête homme. Il défend contre les relâchements et les défaillances, avec sa simplicité forte à laquelle répugne toute déclamation soit comme faute de goût, soit comme faute de tact, une morale à la fois robuste

et délicate, qui allie ce que la probité bourgeoise a de plus solide avec ce que l'honneur aristocratique a de plus fier.

Il reconnaît volontiers que « le théâtre n'a corrigé personne »; mais « le but n'est pas de corriger quelqu'un, c'est de corriger tout le monde ». Ce but, il n'a pas cessé de l'avoir en vue. Augier use avec discrétion de la tirade, il n'affiche pas de thèse, il ne substitue pas des abstractions symboliques aux personnages vivants du monde réel; mais, en se gardant de tout pédantisme et de toute transcendance, il n'a jamais vu dans la comédie un simple divertissement, il a pris au sérieux le *castigat ridendo mores*, et, sans se donner les airs d'un réformateur ou d'un apôtre, il a voulu que son rire servît à la correction des mœurs publiques.

Le domaine d'Augier est plus étendu que celui de Dumas. L'amour, le mariage et les relations conjugales tiennent en son œuvre une place considérable : avant même que Dumas eût rien écrit, *Gabrielle* traitait sérieusement l'adultère, dont Scribe n'avait vu que le côté plaisant ; plus tard c'est *le Mariage d'Olympe*, qui met en scène la courtisane, la courtisane devenue comtesse, mais incapable de se faire à la vie honnête, y étouffant comme dans un air irrespirable, et ne souhaitant plus que de retourner à cette boue dont elle a la nostalgie; ce sont *les Lionnes pauvres*, qui dévoilent la prostitution dans les ménages bourgeois; c'est *Madame Caverlet*, qui met au service du divorce ce que l'art dramatique peut avoir de plus vigoureux et de plus saisissant. Mais, au lieu que Dumas porte ses soucis de moraliste comme sa faculté d'observation sur un point unique, les rapports de l'homme avec la femme, Augier s'intéresse à toutes les questions dans lesquelles la société même est intéressée. Des pièces comme *le Gendre de Monsieur Poirier*, *les Effrontés*, *le Fils de Giboyer*, *la Contagion*, ont une signification plus générale que *l'Ami des femmes* ou *la Princesse Georges*. Elles peignent des milieux plus étendus et s'adressent à un plus grand public; l'observation en est plus largement humaine. Augier y représente le conflit de

l'honneur et de l'argent sous tant de formes diverses que lui prêtent nos mœurs contemporaines, et met aux prises les scrupules de la conscience avec les tentations de la fortune Il joue l'industriel enrichi, auquel l'ambition est venue après la richesse, et qui se croit capable de mettre la main au gouvernail de l'État parce qu'il a su mener sa barque; le gentilhomme ruiné, vendant son nom au premier bourgeois venu qui ait assez d'écus pour entretenir son oisiveté, satisfaire ses goûts d'élégance et lui permettre des délicatesses d'honneur dont le bonhomme fera les frais; le brasseur d'affaires qu'un saut périlleux n'empêche pas de retomber sur ses pieds, qui, crachant sa condamnation en homme fort au lieu de l'avaler comme un imbécile, payant d'audace, décuplant la puissance de l'argent par celle de la presse, finit par s'imposer à une société fondée sur deux conventions tacites, accepter les gens pour ce qu'ils paraissent, et ne pas voir à travers les vitres tant qu'elles ne sont pas cassées; l'aventurier du grand monde, qui, sans un sou de patrimoine, trouve moyen de vivre comme s'il avait deux cent mille francs de rente dans les salons et les cercles parisiens auxquels il fait admirer sa crânerie, envier ses maîtresses et ses chevaux; le bohème de lettres, prêt à vider sur quiconque une écritoire empoisonnée; le notaire de campagne, malin, tenace, cupide, à la fois positif et prudhommesque, oblique et naïf, et qui, avec candeur, témoigne de son respect pour la loi en la tournant.....

Et si Poirier, le marquis de Presles, Vernouillet, d'Estrigaut, Giboyer, maître Guérin, bien d'autres encore, revêtent d'une physionomie caractéristique les originaux les plus expressifs que notre société pût fournir au moraliste, Émile Augier a osé porter sur la scène, a fait débattre par ses personnages les intérêts les plus considérables et les plus graves problèmes qui se rapportent soit au présent, soit à l'avenir de cette société où se heurtent tant d'éléments hétérogènes et tant de principes contraires. Il raille l'aristocratie de la naissance, légitimistes et cléricaux, submergée par le fleuve qu'elle tente vainement d'arrêter, l'aristocratie

de l'argent, tantôt financiers suspects qui commencent à être honnêtes quand leur malhonnêteté les a enrichis, tantôt bourgeois du droit divin qui ont pris la Révolution en horreur depuis qu'ils n'ont plus rien à y gagner; il leur oppose la société démocratique issue de 89, non point le niveau égalitaire, mais une hiérarchie dont la formule sera : A chacun selon ses œuvres, et qui remplacera l'aristocratie de la naissance et l'aristocratie de l'argent par celle du mérite personnel. *Les Effrontés*, *le Fils de Giboyer*, sont des comédies sociales, sans analogues dans notre théâtre contemporain, et non seulement les idées qui en font la matière sont exprimées avec une vigueur et une netteté décisives, mais encore l'auteur les incarne en des personnages qui se fixent éternellement dans notre esprit à l'état de types après avoir été sur la scène des individus réels et vivants.

Poète comme moraliste, Augier a pour qualité dominante le bon sens, non pas ce bon sens timide et mesquin où les néo-classiques avaient prétendu réduire l'art, mais une santé robuste qui consiste dans l'équilibre de toutes les facultés. Qu'on ne se croie point quitte envers lui en louant sa sagesse. Sans doute nous ne trouvons pas chez Augier l'éclat, la fougue, l'impétuosité de génie, qui prêtent à la physionomie d'Alexandre Dumas une originalité plus voyante et plus bruyante; mais l'auteur de tant de pièces si fortes dans leur sobriété réfléchie y exerce puissamment cette sûre audace que donne à un talent solide et vigoureux la pleine possession de lui-même. Comme Dumas, il a les deux qualités fondamentales du drame, le mouvement et la logique; mais le mouvement chez lui est plus calme et la logique est moins raide. Ses pièces se déroulent d'un bout à l'autre avec une régularité que les coups de théâtre eux-mêmes ne troublent pas; elles concilient dans une juste mesure ce que l'action doit avoir d'assez vif pour que l'intérêt dramatique ne soit jamais en souffrance avec ce qu'elle doit laisser d'espace à l'ample développement des caractères. En même temps, elles ont plus d'aisance dans

leur composition, un jeu plus libre, une carrure plus large. La main de l'auteur ne s'y voit pas autant. Elles assujettissent moins violemment la réalité aux exigences de l'art théâtral. L'observation d'Augier est pénétrante, mais sans âcreté, parce qu'on y sent une généreuse sympathie pour la nature humaine, et quelque chose de cordial jusque dans la satire. L'esprit, chez Augier, à défaut du jet imprévu et fantasque — (quelle verve pourtant dans certaines scènes de *l'Aventurière*, du *Mariage d'Olympe*, de *la Contagion*, des *Effrontés*!), — cet esprit franc, net, savoureux, a, par-dessus tout, le mérite, essentiel pour un auteur dramatique, d'être toujours en situation, de résumer vivement le sens d'une scène ou d'ajouter quelque trait à la peinture d'un personnage. Sa langue est simple, forte, précise à la fois et pittoresque, sobre et colorée, puisée en plein courant de la tradition française à laquelle s'allie une saveur de terroir gaulois et de cru parisien. Ce qu'il entre de réalité contemporaine ou même de réalisme dans l'œuvre d'Émile Augier ne saurait empêcher d'y reconnaître ce qu'elle a de « classique », en enlevant toute signification d'école à un mot qui s'est appliqué à l'auteur du *Tartufe* et de *l'Avare* avant de désigner celui de *la Bourse* et de *l'Honneur et l'Argent*.

Si Augier procède en droite ligne de Molière, Sardou eut pour premier maître Eugène Scribe. Il s'est d'ailleurs exercé dans les genres les plus divers, et, sans parler de *Patrie*, qui est bien un des plus beaux drames de notre théâtre contemporain, il a fait certaines comédies de mœurs auxquelles peu de chose manquerait pour être des chefs-d'œuvre si la conception en était plus forte et l'exécution plus solide.

Mais Sardou met sur la scène des silhouettes plutôt que des types. Il néglige les traits d'une signification générale en faveur de détails amusants et curieux qui ne donnent à ses œuvres le succès du jour qu'en compromettant celui du lendemain. C'est ainsi qu'il lui arrive de partager un caractère entre trois ou quatre personnages dont chacun doit

en montrer un aspect : or, comme les particularités sur lesquelles porte ainsi l'analyse sont en elles-mêmes trop minutieuses pour saisir notre attention, il est naturellement tenté de les grossir, il les tourne en caricatures, fort plaisantes sans doute, mais dont l'intérêt n'a rien de substantiel ni de durable. La composition de ses pièces dénote une incomparable dextérité de main, mais on y sent presque toujours l'artifice; les plus « sérieuses » manquent d'unité, non seulement parce qu'elles juxtaposent pour la plupart un drame à une comédie de mœurs, mais encore parce que l'action du drame n'a aucun rapport avec le milieu que peint la comédie. A ses combinaisons les plus ingénieuses nous préférons la sévère simplicité des Augier et des Dumas. Le mouvement, voilà la faculté essentielle de Sardou. Mais ce mouvement est bien souvent celui des acteurs qui se démènent, et non celui de l'action qui marche à son dénouement logique. Une telle rapidité ne saurait d'ailleurs se concilier avec la peinture approfondie des mœurs et des caractères : comment saisir des personnages qui changent de place à chaque instant? Quant au style, c'est peut-être ce que Sardou a de plus personnel; ce style a toutes les qualités proprement dramatiques, l'éclat, le nerf, çà et là la couleur, partout la vivacité d'allure. Mais il n'est fait que pour la scène; il manque parfois de correction, presque toujours de plénitude.

L'auteur de *Divorçons* est avant tout le plus expert, le plus souple, le plus inventif, le plus divertissant des vaudevillistes. Son originalité distinctive a consisté à rajeunir l'ancien vaudeville, dont Scribe lui avait transmis la formule, à en renouveler les conventions défraîchies, à y introduire enfin plus de vérité, une observation des mœurs contemporaines peu profonde sans doute, mais bien vive et bien piquante.

CONCLUSION

Voici que notre siècle touche à son terme, et aucun symptôme ne permet de croire que les dix années qui lui restent doivent être marquées par quelque nouvelle évolution. L'esprit scientifique règne dans tous les domaines de l'activité intellectuelle, et le « réalisme », qui en est directement issu, dans toutes les formes de l'art.

La poésie ne prend plus, sur le déclin du siècle, qu'une bien petite part au mouvement littéraire. Pendant la période romantique, c'est d'elle que venait le branle. Une revanche de l'imagination et du sentiment contre l'analyse, voilà ce qu'avait été le romantisme : l'imagination et le sentiment firent alors de notre littérature tout entière une poésie. Le réalisme est, au contraire, essentiellement prosaïque; et si quelques poètes y ont cherché leur inspiration, tantôt en essayant d'unir le lyrisme à la science, tantôt en décrivant la vie réelle avec une exactitude pittoresque, la plupart se désintéressent complètement de leur âge et n'ont d'autre préoccupation que celle des mots et des rimes. La poésie s'absorbe de plus en plus dans les curiosités et les vétilles de la facture. Incapable de réagir contre le courant qui entraîne notre époque, elle semble avoir renoncé à s'y associer.

Le roman est toujours le plus florissant de tous les genres comme celui qui s'approprie le mieux à l'esprit du temps Il a pour instrument l'observation. Cette observa-

tion s'applique soit à la vie matérielle, soit à la vie morale. Tel, parmi nos jeunes romanciers, ne voit dans la nature humaine que des instincts et des impulsions aveugles; ses récits francs, sobres, d'une touche vive et forte, d'une langue simple, robuste, crue, peignent avec un relief puissant des personnages dont l'activité est toute physique. Tel porte au contraire dans la psychologie cette curiosité qui caractérise notre génération; disciple de Stendhal, comme l'autre de Flaubert et de Zola, il ne s'intéresse qu'à des « états d'âme », à des « cas de conscience », il fait des « planches d'anatomie morale ». Mais, que le roman soit œuvre de peintre ou de moraliste, qu'il reproduise l'homme extérieur dans la bestialité de ses appétits, ou qu'il s'attache à démêler les plus fines nuances du sentiment, il a toujours le caractère d'une étude, il observe beaucoup plus qu'il n'invente, et ne comporte guère de fiction que ce qu'il en faut pour servir de cadre aux « notes » prises sur la réalité vive.

Le théâtre, depuis Augier et Dumas, se résume tout entier dans la comédie de mœurs contemporaines. Quelques poètes ont tenté de restaurer le drame historique; mais tout leur talent ne pouvait faire revivre une forme qui nous semble aussi surannée que la tragédie. Ce que l'histoire du théâtre en ces dernières années présente de plus intéressant et de plus significatif, c'est l'effort du « naturalisme » pour appliquer une nouvelle « formule » au genre dramatique. Les romanciers naturalistes ont cru qu'ils pouvaient user sur la scène des libertés que leur donnait le livre. Après une vive campagne contre les lois fondamentales de l'art théâtral, eux-mêmes ont fait jouer des pièces qui n'ont pas encore opéré de révolution, dont les unes ont réussi en s'assujettissant à ces lois, dont les autres ont échoué pour les avoir méconnues. Nous avons vu sur la scène des drames sans commencement, sans milieu et sans fin, dont tout l'art consistait à mettre sous nos yeux une série de tableaux à peine reliés les uns aux autres par le fil d'une action éparpillée en tous sens. Il n'y a, écrivait Dumas fils, « que

deux sortes de pièces, les pièces qui sont bien faites et les pièces qui sont mal faites » ; la nouvelle école en a inventé une troisième, les pièces qui ne sont pas faites de tout. Et, d'autre part, cette audace dont tirent gloire les prétendus régénérateurs de notre théâtre ne va, le plus souvent, qu'à etaler devant le public le spectacle d'ignominies qui l'écœurent et de crudités qui le révoltent. Ils se vantent ensuite d'avoir reproduit la vérité vraie, la vérité tout entière, comme si c'était reculer les limites de l'art que de le ramener à son enfance, que d'en violer les règles les plus essentielles et les plus élémentaires convenances, comme s'il y avait dans la tentative dont ils mènent si grand bruit autre chose de nouveau que leur gaucherie et leur cynisme.

Cette tentative n'en est pas moins caractéristique. Elle se rattache au goût d'exactitude scrupuleuse qui, dans cette seconde moitié du siècle, a renouvelé l'art, et l'échec des naturalistes, signifie probablement qu'Alexandre Dumas et Émile Augier avaient déjà fait entrer dans leurs pièces tout ce que peut admettre de vérité un art nécessairement fondé sur la convention.

Le réalisme, qui domine la littérature de ces trente ou quarante dernières années n'a point été compromis par des excès dont on ne saurait sans injustice le rendre responsable. Il demeure notre vraie force contre le courant d'une « décadence » dans laquelle tant d'esprits se complaisent parmi les plus distingués de la jeune génération.

Nous avons une école de « décadents ». Cette école déclare que, si les citoyens d'une décadence sont « malhabiles à l'action privée ou publique », « mauvais reproducteurs des générations futures », « incapables des dévouements de la foi profonde », la cause en est dans leur aptitude à la pensée solitaire, dans l'abondance des sensations délicates et l'exquisité des sentiments rares qui les stérilisent en les raffinant, dans la culture de leur esprit, qui, ayant fait le tour de toutes les idées, aboutit à un scepticisme incapable de se passionner pour aucune justement parce qu'il les com-

prend toutes, bref, dans la supériorité de leur « intelligence » et de leurs « nerfs ». Mais, cette supériorité, quelle valeur a-t-elle pour la production littéraire? A ce qu'on appelait il y a cinquante ans le mal du siècle en a succédé de nos jours un autre, qui s'attaque aux sources mêmes de la vie. L'un était le mal d'âmes exaltées, véhémentes, en révolte contre une destinée trop étroite pour leur rêve héroïque et grandiose ; l'autre est celui de natures très fines et très complexes, voluptueuses sans passion, merveilleusement aptes à la jouissance intellectuelle, mais chez lesquelles la virtuosité risque de dissoudre, avec toute énergie active, tout principe de foi et tout pouvoir d'amour.

Cependant une sorte de mysticité vague semble se mêler à leur « dilettantisme ». Il n'y a pas là de contradiction. Cette mysticité trahit aussi bien l'impuissance de croire que le désir de se prendre à quelque croyance. Elle n'est point l'éveil d'une foi jeune et robuste ; elle a sa cause, soit dans la lassitude d'esprits qu'a surmenés tout le travail intellectuel du siècle, soit dans une faiblesse d'âme qui tourne d'elle-même à je ne sais quelle religiosité attendrie. Il y entre, d'ailleurs, une part de « dandysme », et, peut-être, quelque secrète complaisance à se sentir capable non seulement de comprendre, mais encore de produire en soi-même un état moral si contraire aux tendances de notre âge.

Le réalisme laisse les décadents se délecter dans les raffinements d'une curiosité stérile, les néo-mystiques bercer leur sensualité énervée et dolente avec les versets de l'*Imitation*. Ni les afféteries des uns ne corrompent sa franchise, ni les vapeurs des autres ne troublent son équilibre. Il est trop robuste pour se complaire dans des rêveries maladives, et il a trop le sentiment de sa force pour croire à une décadence.

Un viril et loyal effort vers le vrai, voilà ce qu'est, en somme, le réalisme. Dégageons-le de violences et de brutalités gratuites, et, plutôt que de l'opposer à l'idéalisme, faisons y rentrer l'idéal dans ce qu'il a de foncièrement

réel : nous trouvons en lui une conception de l'art saine, vaillante, directe, la seule en accord avec l'esprit de critique et de science qui est celui de notre temps et dont il semble que rien ne puisse interrompre la tâche.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE

FIN DE LA TABLE.

1311-21. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — 9-21.



